

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOSÉPHINA : QUAND LE MIME PREND LA PAROLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

SANDRINE HEYRAUD

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Francine Alepin, de m'avoir si bien accompagnée et guidée tout au long de cette étude, pour ses précieux conseils et le partage de sa connaissance du mime et de la scène.

Un très grand merci à Katya Montagnac d'avoir été à la fois une amie, une colocataire irremplaçable et une partenaire de travail. Je la remercie pour son soutien et son regard toujours critique et enrichissant. Nos échanges ont nourri le projet et ont énormément contribué à son développement.

Je remercie infiniment toute l'équipe artistique, Karine Galarneau, Frédérick Gravel, Nancy Bussières et Anne-Frédérique Ménard, pour leur aide à la création et pour m'avoir offert une ambiance et des conditions de travail idéales.

Merci à ma famille et à mes amis Anr a et Joseph d'avoir été à mes côtés, pour leur affection et leurs encouragements et à Frédéric Maurin pour sa présence et son appui durant mon parcours à la maîtrise.

Je remercie par-dessus tout Sicaire grâce à qui ce séjour à Montréal et les expériences qui l'ont accompagné ont été riches et épanouissantes, pour son engagement et tout le temps qu'il a consacré à ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE MIME : ART DU SILENCE ?	5
1.1 État des lieux sommaire des arts du mime	5
1.2 Définir le mime	9
1.2.1 Le mime corporel dramatique d'Étienne Decroux	9
1.2.2 L'approche du mouvement dramatique de Jacques Lecoq	15
1.2.3 Les procédés de création du mime	17
1.3 L'écriture scénique et dramaturgique du mime.....	20
1.4 Le recours au texte : de l'imaginaire textuel à l'imaginaire corporel	23
CHAPITRE II	
LES PROCÉDÉS DU « TISSAGE »	27
2.1 Déjouer la domination linguistique.....	27
2.1.1 Texte pauvre / scène riche.....	28
2.1.2 Le tandem auteur / mime.....	30
2.1.3 La notion de « performance text ».....	35
2.2 Mêlée aux mots, la texture de la voix	38
2.2.1 La discipline phonético-dramaturgique d'Ivan Fónagy	39
2.2.2 La « mimodynamique » des mots dans la pédagogie de Jacques Lecoq.....	41
2.2.3 La mimique projective : <i>En terre, là-bas</i> d'Omnibus	42
2.3 Mise en abyme du contenu linguistique	45
2.3.1 Jeux de mots et de gestes : <i>Le p'tit bal</i> de Philippe Decouflé.....	46
2.3.2 Le « tissu signifiant » des corps : <i>Lettre au porteur</i> de Catherine Dubois	48

CHAPITRE III	
LA PRISE DE PAROLE DANS <i>JOSÉPHINA</i>	50
3.1 Pour une dialectique entre le mime et la parole	50
3.1.1 L'adresse au public.....	52
3.1.2 La narration tissée.....	54
3.1.3 La parole fragmentée.....	56
3.2 Une mosaïque de séquences mimées et parlées	57
3.2.1 Le corps, décor pour l'autre	57
3.2.2 La répétition gestuelle avec variation de texte.....	59
3.2.3 Quand les gestes prennent le relai de la parole	61
3.2.4 Le brouhaha expressif	63
3.2.5 Le pouvoir suggestif de la voix off.....	64
3.2.6 L'iconographie des mots	65
CONCLUSION.....	67
APPENDICE A	
EXTRAITS DE <i>JOSÉPHINA</i>	70
APPENDICE B	
ENTREVUE AVEC JEAN ASSELIN.....	88
APPENDICE C	
ENTREVUE AVEC GRIT KRAUSSE DE LA COMPAGNIE ESCALE.....	94
APPENDICE D	
PROGRAMME DE <i>JOSÉPHINA</i>	96
RÉFÉRENCES	99

RÉSUMÉ

Le mime se trouve actuellement confronté, d'une part à son besoin de reconnaissance en tant qu'art distinct et autonome, et d'autre part à son désir de faire partie de la scène contemporaine. Celle-ci se caractérise, aujourd'hui, par un effacement des frontières entre les arts scéniques afin de mettre sens dessus dessous les codes de représentation qui délimitent leurs expressions respectives.

Ce mémoire-crédation porte sa recherche sur les moyens mis en œuvre dans les spectacles de mime parlé et dans celui créé parallèlement à cette étude et intitulé *Joséphina*, afin d'instaurer une dialectique entre le mime et la parole. Son objectif premier est de démontrer que la richesse de l'art du mime ne réside pas dans l'absence de parole mais dans une profonde connaissance des capacités expressives et métaphoriques du corps. Il rend compte des évolutions du mime et de sa possibilité d'expansion lorsqu'il interagit avec d'autres formes d'expression.

La création qui accompagne cette recherche démontre l'intérêt des approches du corps choisies vis-à-vis de l'intégration de la parole et vice versa, des traitements du texte effectués pour que les mots se mêlent aux propositions gestuelles. L'étude dégage tout d'abord les pensées et expériences des grands maîtres du mime et leur relation avec la dimension parlante de l'acteur. De manière à distinguer les procédés ayant influencé les expérimentations pratiques déjà effectuées dans ce domaine et qui ont notamment orienté le processus de création de *Joséphina*, les études réalisées sur le phénomène d'intégration de la parole aux réalisations en danse ont servi de références. Les notions de « texte pauvre » et de « performance text », à travers l'idée d'enchevêtrement et de tissage qu'ils supposent, semblent apporter les conditions nécessaires à l'établissement d'un dialogue entre le « récit » des corps et le texte proféré.

L'ambition est de rendre sensible l'espace de jeu du mime de manière à démontrer que celui-ci occupe une place et opère dans une zone différente de celle du langage articulé, démontrant la complémentarité de leurs réseaux signifiants réciproques et l'enrichissement qui peut résulter de leur mise en tension.

Mots-clés : mime, parole, métaphore, dramaturgie, Étienne Decroux, Jacques Lecoq.

INTRODUCTION

Une affirmation, qui représente pour beaucoup une définition de l'art du mime et qui est également le point de départ du questionnement de cette recherche-création, consiste à dire que le mime est un « art sans parole ». Cette définition qui s'exprime au travers d'une négation, ou davantage par une élimination, est au cœur du sujet de cette étude. L'introduction de la parole amoindrit-elle l'impact ou annule-t-elle la raison d'être du langage corporel du mime ? Est-ce qu'en ajoutant la parole, on enlève ce qui fait la spécificité de cet art, sa singularité ? Se pose alors la question de la fixité d'un genre, en l'occurrence le mime, et de son identité. Si la plupart des compagnies de mime aujourd'hui, en intégrant la voix et la parole à leurs créations, remettent en cause la définition généralement établie du mime, comment ce rapport mime/voix est-il pensé et mis en scène ? Comment aborder alors la relation entre le mime et le texte proféré tout en esquivant le risque de la redondance ou de la plate illustration ? Ce terrain de recherche, que certains ont cherché à explorer et que d'autres ont catégoriquement rejeté, a notamment divisé les approches des grands maîtres du mime tels   tienne Decroux, Jacques Lecoq, Marcel Marceau et Jean-Louis Barrault.

Si le mime est encore souvent perçu, de nos jours, comme un art muet,   tienne Decroux, fondateur du mime corporel dramatique, mettait autant en valeur la connaissance kinesthésique que l'art de la parole, et son grand projet visait à un *mime vocal*. Le geste du mime, dans son approche, ne se substitue pas à la parole et c'est cette « position esthétique, voire dramaturgique, diamétralement opposée au "je veux dire", "je veux montrer", je veux "donner à comprendre" de la pantomime » (Marc, 2003, p. 446), que cette étude cherche à mettre en évidence. Isadora Duncan disait :

La pantomime ne m'a jamais paru un art [...] dans la pantomime, on substitue les gestes aux paroles [...] Si vous voulez parler : pourquoi ne parlez-vous pas ? Pourquoi tous ces efforts perdus    gesticuler comme dans un asile de sourds-muets ? (Duncan, 1987, p. 52)

Ce projet à la fois théorique et pratique est donc tout d'abord né du besoin de contester cette confusion qui persiste entre l'art de la pantomime et celui du mime. Comme l'affirme Paola Rizza, professeure à l'école de théâtre Jacques Lecoq : « Aujourd'hui, le mime n'a plus besoin d'être dans le silence, c'est une évidence. Il faut vivre avec son temps » (Rizza, 2007). Si le silence est en effet la condition d'émergence de l'expression et du langage du mime, le mime ne doit pas pour autant s'y confiner.

Rappelons, pour commencer, que le mot « mime » désignait au temps des Romains de courtes pièces où se mêlaient à la fois le chant, la danse et la parole. Si le théâtre antique accordait en effet autant d'importance à la gestuelle, qu'au texte, la fragmentation de nos arts scéniques a été peu à peu et pendant longtemps le reflet de notre conception essentiellement occidentale du corps. La fraction de ce théâtre en spécialisations distinctes semble aujourd'hui anachronique. Michel Bernard pose d'ailleurs la question suivante concernant sa réflexion portée sur la problématique de la danse et du texte :

[...] un tel problème a-t-il encore un sens à l'aube du XXI^e siècle, puisque, d'une part, la danse semble, pour certains, ne plus vouloir être la danse et que, d'autre part, le texte ne cesse de se déconstruire non seulement dans la pluralité de ses niveaux, mais aussi plus radicalement dans l'instabilité et les *alea* de sa production ? (Bernard, 2001, p. 132)

Centré sur la recherche d'une dialectique possible entre la parole et la partition physique du mime, ce projet s'est accompagné d'une grande vigilance face aux désignations et aux définitions et ne s'est pas arrêté à la question de savoir si, dans cet ajout de matériaux vocaux et linguistiques, le mime devient théâtre. En effet, la question de savoir si le mime conserve ou non son intégrité lorsque la parole s'y ajoute, ayant déjà trouvé une réponse dans l'affirmation suivante de Catherine Diverres : « [L]e problème n'est pas celui d'être danse ou théâtre, c'est un problème de verbe, d'émotion et de scène » (Febvre, 1995, p. 41), a fait place à la question de savoir comment se passe et s'effectue leur rencontre (lorsque rencontre il y a).

C'est en explorant ces frontières indistinctes, mêlant le mouvement à la parole, que nous avons étudié ce qui appartient plus spécifiquement au mime, ce qui éveille, développe et anime sa dramaturgie gestuelle, avec l'idée que « l'on peut mesurer le plus justement la valeur des formes pures par la multitude des autres formes hybrides qu'elles peuvent engendrer » (Philip Wickham, 1999, p. 48). S'il faut fuir la catégorisation et chercher à transgresser des frontières afin d'acquérir une ouverture, une polyvalence et une certaine « inventivité débridée » (Marc, 1999, p. 6), il est essentiel avant tout d'étudier les outils techniques et dramaturgiques du mime et de se pencher sur l'éventail des possibles qu'offre déjà, en soi, cet art. Il ne s'agit pas ici de défendre ou de protéger un savoir-faire en particulier, mais d'explorer au contraire les espaces de création qui s'ouvrent lorsqu'il y a échange, dialogue ou encore prolongement : chercher à la « lisière des genres, fascinés par la poétique des frontières et des métissages » (Marc, 1999, p. 6).

Compte tenu de l'absence d'écrits sur le sujet de cette étude, ce sont les réflexions de Michel Bernard et de Michèle Febvre sur l'utilisation du matériau textuel en danse et les expérimentations actuelles des chorégraphes, qui ont permis d'analyser les procédés utilisés en vue d'une coexistence du geste et du texte dans les spectacles de mime parlé. C'est également grâce à leurs observations et réflexions que les différents axes de réflexions, qui ont provoqué, accompagné et orienté le processus de création, ont pu être dégagés. La création réalisée en parallèle de cette étude, intitulée *Joséphina*, s'inspire directement de ces moyens employés en danse pour créer une dialectique entre le geste et la parole. Aussi, parce qu'en définissant les approches diverses et possibles d'une « lecture chorégraphique » des textes, Michel Bernard expose les nombreuses corrélations possibles entre le littéraire et « l'imaginaire et la pensée chorégraphique » (Bernard, 2001, p. 125) tout en ouvrant sur le champ des possibles de leur dialogue.

Cette étude se compose de trois parties. La première s'attache à définir les fondements du mime, les procédés auxquels il fait appel et expose les réflexions des grands maîtres et leur approche du mime en relation avec la voix. La deuxième partie présente et

analyse certains des procédés utilisés dans les spectacles de mime, mais également de danse, pour intégrer la parole aux réalisations gestuelles. La troisième partie se penche plus particulièrement sur le processus de création de *Joséphina* en étudiant les choix faits et orientations prises pour que les interventions parlées révèlent la véritable dimension polysémique non seulement du corps du mime, mais également de l'acte de parole. La particularité de cette étude est que son objet et sa démarche font appel à une même approche de la composition, que l'on retrouve en danse, et qui est celle du « tissage ». Faire en sorte que les éléments et matériaux se chevauchent et s'entrecroisent, établissant ainsi des circuits de relations entre eux, est une des conditions nécessaires à la réalisation de son double objectif et semble important de manière à éviter une saisie univoque du geste du mime et de la parole proférée.

CHAPITRE I

LE MIME : ART DU SILENCE ?

Le mime qu'est-ce que c'est ? Sorte de langage spécial [...] qui traduit en gestes ce que la parole dit si bien. Langage d'un acteur à qui l'on aurait interdit de parler. Ce qui a été vrai au temps de la pantomime du XIXe siècle ne l'est plus aujourd'hui, mais fait toujours cliché.
(Lecoq, 1987, p. 96)

1.1 État des lieux sommaire des arts du mime

De nos jours, les disciplines scéniques étendent le champ de leur imaginaire au travers de l'entrecroisement de leurs moyens d'expression et de leurs frontières qui s'estompent. La plupart des entraînements de l'acteur visent à le rendre physiquement disponible et sont à la recherche d'une parole ancrée dans le corps. Est-ce que ce qui différencierait l'acteur mime serait que celui-ci travaille son corps en vue d'un théâtre du silence et donc d'une présence physique qui se suffirait à elle-même? L'art du mime, souvent relégué au second plan, interroge son identité et ses évolutions. L'image dépréciative qui l'affecte est due à une connaissance sommaire de ses possibilités expressives et au manque d'études et d'ouvrages qui lui sont consacrés. « Le mime c'est tout un tas d'artistes qui font du mime presque sans le savoir » (Voisin, 2007). Le mime est souvent associé à la pantomime blanche (automates et mimes statues des rues) ou à un art facile qui s'adresse essentiellement aux enfants. Le terme *mime* fait ainsi référence à la figure du Pierrot (ou de Bip)¹ et revêt une connotation péjorative.

¹ Bip est le personnage créé par Marcel Marceau. Celui-ci s'inspire de Charlie Chaplin pour la création de ce héros silencieux, sorte de Pierrot lunaire, sensible et poétique, qui redonne vie à toute une tradition de la pantomime du XIXe siècle.

Jacques Lecoq, qui avait d'abord donné pour titre à son école « École de mime », a fait disparaître petit à petit le mot « mime » de son intitulé, pour préférer « École de Théâtre Internationale Jacques Lecoq ». Mnouchkine affirme de son côté qu'elle « n'aime pas le mot mime. J'ai vu trop de gens raidis, déformés, qui étaient passés par une classe de mime. Ils étaient en prison [...] Le mime est trop souvent une déviation, un formalisme, une censure » (Mnouchkine, 1987, p.130). Aussi, les programmeurs se basent, aujourd'hui, sur des valeurs « in-disciplinaires » et mettent en avant la qualité créative de ce que le Théâtre du Mouvement appelle les O.S.N.I. : Objets Spectaculaires Non Identifiés². Pour toutes ces raisons, les praticiens du mime évitent souvent d'utiliser le mot *mime*, à travers l'invention d'un panel de terminologies, de crainte d'être catalogués ou réduits à un nom ou à un style: théâtre gestuel, théâtre corporel, théâtre visuel, théâtre physique, théâtre de mouvement.

Ce problème au niveau de l'appellation, qui pose une étiquette et résume le mime à une seule et unique esthétique, a poussé les praticiens du mime à parler *des* arts du mime (plutôt que de parler de *l'*art du mime), comme l'on parle *des* arts de la marionnette ou *des* arts du cirque, pour que son appellation soit représentative de la multiplicité de ses styles et de ses grammaires. Le mot « mime » semble moins souffrir de cette défiance à l'étranger. Au Québec, les arts du mime sont tout de même généralement associés au travail de la compagnie Omnibus, qui demeure la principale référence aujourd'hui à Montréal où elle revendique depuis ses débuts son appartenance au mime³. Joseph Seeling, directeur artistique du London Mime Festival, fait part de ce phénomène qui touche le mime en Europe: « When people talk about painting they don't just think about Picasso, or music, they don't just think about Beethoven, they think of many many different things. When you say 'mime' people only think of Marcel Marceau » (Seeling, 2007).

² Propos tenus par Claire Heggen et Yves Marc du Théâtre du Mouvement lors de la table ronde organisée au Festival d'Avignon, en juillet 2007, sur les arts du mime.

³ Après la dissolution notamment du Théâtre National de Mime du Québec et de la compagnie des Enfants du Paradis. Aline Gélinas dans son article « Les traces du devenir » affirme au sujet de l'École de mime corporel de Montréal. « [...] Depuis quelques saisons, on lit dans la publicité comme un absolu: L'École de mime. » (Gélinas, 1985, p. 122)

Trois ans après la fermeture en France de l'École Internationale de Mime Marcel Marceau et quelques mois après la mort de ce dernier, un article dans le Times annonçait « la mort de la culture française » et constatait « l'absence de politique culturelle pour les Arts du geste qui, depuis longtemps, enrichissent leurs disciplines voisines » (Bonduelle, 2007, p. 1). En effet, « l'institution française n'a toujours pas fait de places à l'Art et aux pratiques, ni permis de mettre en place des moyens et des outils de développement nécessaires sur le patrimoine et les langages corporels de l'acteur » (Bonduelle, 2007, p. 1). La transmission des savoir-faire spécifiques à cet art préoccupe le milieu. Étienne Bonduelle, directeur artistique du Festival *Mimos* de Périgueux, évoque la difficulté pour lui et ses pairs, de trouver des compagnies propres à cette discipline afin de les programmer. Néanmoins, la situation semble aujourd'hui changer à travers un regain d'intérêt pour cet art qui s'explique par la mobilisation de certaines compagnies et par l'émergence, depuis peu, de nombreux festivals de mime dans le monde⁴. Le Théâtre du Mouvement par son projet des *Transversales* organise depuis 1992 des événements tels que « Les matières à conversation », « à expérimentation », « à création » ou encore « à mémoire », créant un réseau européen d'échanges sur les arts du geste. Dans le cadre du Festival d'Avignon 2007, une conférence était organisée sur « Les Arts du mime – Arts du geste : des savoirs spécifiques à l'ouverture transversale ». Le Centre National du Mime à Paris organisera aussi, sous peu, une journée consacrée à l'état des lieux des arts du mime et du geste où seront abordées des questions autour de la mémoire, de la transmission, de la création et de la diffusion avec des intervenants de différentes filiations.

Un des problèmes majeurs aujourd'hui, en France, se situe au niveau de l'enseignement et de la transmission des savoir-faire spécifiques au mime. La marionnette, qui souffrait des mêmes amalgames, l'associant aux spectacles jeunes publics et aux guignols, a aujourd'hui trouvé, grâce à l'ouverture de l'École des Arts de la Marionnette à

⁴ Entre autres, le *Festival Internacional de Mimo y Teatro Fisico en el Caribe* à Porto Rico, le *Pantomime Festival of Shefa-Amer* en Israël, ou d'autres qui existent depuis plus longtemps comme le *Festival de mime COS* à Reus en Espagne, le *London Mime Festival* à Londres, le festival de mime *Le Silence rompu* en Belgique, le *Chuncheon Mime Festival* en Corée et le festival *Les voies du mime* au Québec.

Charleville-Mézières, une place importante sur le devant de la scène actuelle. Le mime, pour sa part, souffre toujours de l'étroitesse de ses frontières et de l'exiguïté de son appellation. Il faut donc chercher une crédibilité artistique en mettant en commun les grammaires du mime de chaque « famille », de manière à ouvrir des portes dans le domaine aussi bien de la production que de la création et de la diffusion. La danse ne s'est-elle pas sérieusement posé, il y a quelques années, la question de sa situation au niveau institutionnel: « où va la danse contemporaine ? »⁵.

Comprendre et définir en quoi le travail effectué par le comédien mime se distingue des multiples approches corporelles proposées semble tout d'abord essentiel, non seulement afin de cerner sa présence et sa valeur sur la scène actuelle, mais également de façon à débusquer ses différences et à participer à une meilleure (re)connaissance de cet art.

Aujourd'hui, on entend parfois des critiques disant que l'essence du mime est à la limite de se perdre dans la promiscuité existant entre les différentes disciplines artistiques ; ce qui n'empêche pas les mimes de savoir pourquoi ils sont là lorsqu'ils sont sur scène. [...] Le corps et la voix, chez eux, se sont développés indépendamment l'un de l'autre : cette particularité a, elle aussi, un pouvoir de communication. (Austen, 1999, p. 28)

À ce titre, les recherches menées par Étienne Decroux et par Jacques Lecoq, ont été déterminantes pour le développement des arts du mime car leur vision d'un théâtre s'accompagnait d'une profonde réflexion pédagogique et philosophique sur le corps.

⁵ Question qui a été posée en octobre 1997 par Espace Commun, collectif de chorégraphes et acteurs de la danse, de façon à redéfinir la position de la danse auprès du Ministère de la Culture en France, au travers d'un manifeste adressé à Madame Catherine Trautmann, à cette époque Ministre de la Culture et de la Communication.

1.2 Définir le mime

Le pivot des recherches menées par Étienne Decroux et par Jacques Lecoq relève d'un même constat :

[...] si le théâtre consiste essentiellement – fondamentalement – en l'*acteur*, alors il ne deviendra un art que lorsqu'il existera un art de l'acteur. Si le jeu de l'acteur consiste essentiellement – fondamentalement – dans la présence scénique, c'est-à-dire dans un corps en action sur scène, alors c'est seulement en partant d'un dur travail sur son propre corps que l'acteur peut espérer atteindre l'art. C'est ici que réside le sens véritable de la célèbre affirmation, maintes fois mal comprise, « [...] le mime est l'essence du théâtre qui, lui, est l'accident du mime »⁶. C'est aussi le sens de cette autre phrase qui en constitue le corollaire, « [...] le comédien n'est rien d'autre qu'un mime »⁷. (De Marinis, 2001, p. 183)

Ainsi, à l'origine de l'élaboration du mime corporel dramatique d'Étienne Decroux et des recherches entreprises par Jacques Lecoq réside une volonté commune de corriger le manque de traditions techniques de l'acteur dans le théâtre occidental et d'ouvrir la porte à un théâtre où le signifiant ne passe plus seulement par le texte. Le mime ne cherche pas à régénérer la tradition de la pantomime mais surgit pour bousculer et renouveler le théâtre de manière à ce qu'il redécouvre son essence.

1.2.1 Le mime corporel dramatique d'Étienne Decroux

Étienne Decroux (1898-1991) met en place une technique corporelle codifiée pour l'acteur, pareille à celles développées par les Orientaux. Les recherches qu'il a menées pendant plus de cinquante ans, incitent à la plus grande prudence lorsqu'il s'agit de parler de son œuvre et du mime corporel dramatique car celui-ci ne peut être « enfermé dans une seule formule et défini une fois pour toutes » (De Marinis, 2001, p. 179).

⁶ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

Il y a donc plusieurs Decroux, que l'on peut identifier en premier lieu avec les nombreuses saisons de son très long parcours théâtral [...] Mais à côté de cette pluralité diachronique [...] il y a aussi chez lui une pluralité synchronique, ou verticale [...] Je me réfère à quelque chose de beaucoup plus important, d'essentiel même, c'est-à-dire la possibilité de repérer plusieurs niveaux à l'intérieur de sa recherche artistique et pédagogique dans le domaine du mime corporel. (De Marinis, 2001, p. 180)

Si en cherchant à restituer la dimension physique du jeu de l'acteur, Decroux a créé un art à part entière, il est important de rappeler que ses recherches et son élaboration du mime corporel s'inscrivaient avant tout dans un projet à long terme. Ce projet avait en effet, pour objectif, de réintégrer la parole une fois que l'acteur avait atteint un certain niveau d'aisance physique. Un parallèle peut être établi, à ce propos, entre l'ambition de Decroux et la formation de l'artiste de kathakali :

À la différence de l'acteur occidental, l'artiste de kathakali est formé d'abord comme un danseur, ensuite comme un acteur. C'est le premier qui permet le second. [...] L'originalité du système kathakali se situe dans ce lent et savant glissement du danseur vers l'acteur. (Tremblay, 1993, p. 106)

Pareillement, avant que l'acteur occidental puisse prétendre être un créateur d'œuvres artistiques, Étienne Decroux affirme qu'il doit être parvenu, au préalable, à une maîtrise d'exécution parfaite de ses gestes et mouvements et avoir acquis une habileté hors du commun. Il affirme que c'est en se défaisant de ses comportements gestuels quotidiens et en brisant les automatismes qui restreignent et limitent ses réalisations gestuelles possibles, que l'acteur peut faire place à une utilisation créative et singulière de son outil d'expression principal. Pour cela, il est nécessaire de « contrefaire le corps dans ses mouvements » (De Marinis, 2001, p. 186) : « Parce que la personne est œuvre toute faite, parce qu'ayant du charme, elle l'a sans étude, l'art d'acteur a pu triompher presque sans art [...]. Parce que la personne est œuvre toute faite, au lieu d'être une pâte ou de l'air, il est difficile de faire avec elle une autre œuvre. » (Decroux, 1994, p. 123) Le fondement de sa « grammaire » du mime est l'émancipation des différentes parties du corps. Il faut donc commencer par dissocier les

différentes parties du corps, les isoler, pour prendre conscience de leurs déplacements possibles dans l'espace et de leurs capacités à se mouvoir indépendamment du reste du corps. Chaque partie peut alors signifier par elle-même et obéir à ses rythmes propres. Il cherchait, par la suite, à ce que ces différents segments s'organisent de manière à créer des agencements de mouvements de plus en plus complexes mais toujours harmonieux.

Sa technique consiste donc en l'analyse du mouvement et repose sur une approche à la fois géométrique et musicale de celui-ci. Elle tente non seulement de dégager et de déterminer les éléments qui participent au mouvement, mais prend également en compte les différentes dynamiques possibles du geste et la notion de rythme que requiert la composition gestuelle. Plusieurs autres facteurs entrent en jeu dans sa technique : la primauté du tronc, l'importance du poids du corps et donc du contrepoids, l'épuration du mouvement. Son étude permet ainsi de prendre conscience des différents paramètres du mouvement et de ses variations possibles en durée et en intensité. Le comédien mime peut alors bouger en diversifiant la qualité de réalisation de ses mouvements et développe de cette façon sa connaissance kinesthésique.

Decroux appréhende également les idées et les sentiments comme des substances corporelles malléables. Il suppose que l'expérience de la pensée, le mouvement psychique, peut s'objectiver et devenir manifeste dans un parcours effectué par les différentes parties du corps. Les idées s'incarnent dans des déplacements physiques. « C'est ainsi que lorsqu'on parle en marchant, pour dire quelque chose d'important, on s'arrête. Cette pensée c'est la position devant un problème. Donc, le mime pense et ce qu'il pense, il le fait » affirme Decroux (Decroux, 2003, p. 105). Aline Gélinas souligne à ce sujet que « Decroux a élargi le registre de l'obligation de représenter en la faisant basculer vers l'abstraction. [...] Le mime moderne fait aussi le portrait de l'être intérieur, de ses couches rationnelles ou émotives » (Gélinas, 1993, p. 31). Son geste ne cherche pas à être explicatif, à conforter le public dans son entendement de l'action scénique. Le mime corporel dramatique fait travailler des états de corps de l'acteur en mouvement : « États de turbulence, de déséquilibre, d'altération grâce auxquels l'existence révèle une dimension inconnue et pourtant familière » (Mossoux-Bonté,

2002, p. 25) Yves Marc note d'ailleurs que Decroux, en écrivant : « Le fait est un effet ; dès qu'on le fait, on sent la cause qui se réveille » signalait déjà la prééminence de « l'impression sur l'expression, ou tout au moins leur dialogue intime » (Marc, 2003, p. 445). C'est du mouvement que se dégage la poésie du mime ; l'histoire racontée, la narration gestuelle importent peu. Decroux s'écarte ainsi d'une référence mimétique apparente et du caractère déchiffrable et compréhensible des « gestes schématiques » ou « symboliques » (Morris, 1978, p. 29) pour penser aux possibilités illimitées et complexes du corps en tant que matériau modelable et expressif. Son approche du corps en mouvement, au travers d'images corporelles qui n'ont pas toujours de « référence mimétique unique et initiale », fait appel « au jeu des associations de pensées et d'images, au jeu des analogies » (Marc, 2003, p. 446). Étienne Decroux disait en effet que : « L'impression du consommateur n'est artistique que s'il fait des comparaisons [...] On dit encore : La voix blanche, la rondeur d'un son, la couleur d'un texte, le relief d'un journal, le poids d'une pensée [...] » (Decroux, 1994, p. 45)

Le mime fait des confidences gestuelles. « Ce que Freud nous fait dire, le mime nous le fait faire » (Decroux, 1994, p. 155) disait Decroux. Il cherchait donc à ce que l'acteur puisse révéler et rendre sensible les non-dits, non formulables avec des mots mais traduisibles en gestes. D'ailleurs, « (...) à la différence de ses prédécesseurs (Meyerhold, Copeau) et de ses successeurs (Grotowski, Barba), il ne compare ni ne confronte la parole et la plastique scénique, les mots de l'acteur et la musique des mouvements plastiques » (Pavis, 2003, p. 300). Les gestes du mime ne représentent pas des mots, ils ne se plient pas à la logique du langage parlé, à son articulation ; le corps dans sa globalité devient un matériau à portée dramatique, « [...] l'on passe d'un drame du corps à un drame dans le corps (...) » (Lorelle, 1974, p. 110). Le mime révèle et fait découvrir un autre degré de relation au monde. L'horizon d'une parole réintégrée semble alors possible puisque le mime, s'il cherche à avoir une place aussi conséquente que la parole, ne cherche pas à remplacer les mots par des gestes.

Une des dernières élèves de Decroux, Nicole Pinaud, témoigne de l'étroit et intime lien qui existait entre la voix, les mots et le travail corporel du maître :

[...] D'ailleurs aucun exercice ne se faisait en silence [...] le moindre mouvement était accompagné du souffle chanté d'Étienne Decroux. Souffle, chanson populaire du début du siècle, extrait d'opéra ou d'opérette... tout exercice avait son air. Aucun mouvement, aussi infime soit-il, ne se réduisait à un exercice corporel. C'eût été réduire l'art du *mime corporel dramatique* à de la gymnastique. Si Decroux chantait, soufflait, récitait des vers, c'est qu'il plongeait dans son univers intérieur d'où seul pouvait naître le mouvement, et c'est à ce voyage-là qu'il nous invitait. (Pinaud, 2003, p. 501)

Claire Heggen rapporte également que Decroux énonçait des aphorismes pendant ses cours et que ceux-ci « étaient comme des "paroles agissantes" pour qui savait les écouter et les traduire en corps » (Heggen, 2003, p. 422). Les principes de base de l'art corporel dramatique étaient exprimés en ayant recours à la métaphore et à un langage figuré.

[...] Elles avaient le charme d'éclorre à la surface du corps comme une émanation verbale du mouvement dans le moment même. Comme si la pensée, la philosophie, l'engagement politique étaient à la fois issus du corps et inscrits dans le corps à tout instant. C'était une manière de nommer et de comprendre à la fois, une mise en mot exacte correspondant à une mise en corps exacte [...]. (Heggen, 2003, p. 422)

La notion de « chiasme parasensoriel » (Bernard, 2001, p. 97) dont parle Michel Bernard, c'est-à-dire « de la connexion étroite et même de l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation ou, si l'on préfère, entre le percevoir et le dire [...] » (Bernard, 2001, p. 97) se retrouve ainsi dans la dimension vocale de sa pédagogie. Il est intéressant de se pencher également sur la réflexion de Guy Benhaïm, ancien disciple d'Étienne Decroux, au sujet de l'élaboration du mime corporel dramatique. Il rapporte en effet qu'Étienne Decroux reconnaît que « la capacité d'être immobile lui était venue en partie de la diction, puisque l'acteur "s'habitue à être immobile en parlant". De plus, tout ce qui rend dramatique la diction, ses hésitations, ses explosions, ses vagues, il l'avait transposé dans le mouvement » (Benhaïm, 2003, p. 250). Cette passion pour la diction et pour les mots l'avait conduit au théâtre et nourrissait l'engagement corporel et l'expression de sa grammaire du mime :

Et surtout il me nourrissait d'images, celles des grands orateurs politiques du début du siècle [...] Celles du temps où les orateurs pour emporter les foules dans un élan politique portaient leur parole à bout de corps, à bout de bras, d'épaule, de torse, de contrepoids. (Pinaud, 2003, p. 511)

Decroux cherchait donc à mettre l'acteur « dans les conditions de pouvoir se transformer d'un interprète-exécuteur en un créateur. [...] ramener l'acteur à une condition "originale" de liberté idéative et d'authenticité expressive » (De Marinis, 2003, p. 274) par l'acquisition d'une technique corporelle. Laban disait : « plus on a d'expériences de ses propres schémas corporels de mouvements, plus on se connaît soi-même et plus on a de réserves dans lesquelles puiser. Plus on a de vocabulaire, plus on a d'idées. » (Laban, 2003, p. 169) Pour monter sur scène, il fallait, pour Decroux, que le corps soit aussi éloquent, par ce qu'il peut évoquer, suggérer, représenter ou symboliser, que la parole, de façon à ce que la textualité et la corporalité puissent ensuite s'éclairer l'une l'autre. L'étude du mime était ainsi, pour Decroux, une façon de découvrir et d'examiner les qualités et les pouvoirs réciproques ou comparés du verbe et du corps. Yoshi Oida révèle ses premières impressions des comédiens occidentaux dans son travail avec Brook au Centre international de recherche théâtral (CIRT)⁸ en ces termes :

[...] Sont bons dans les rôles réalistes, mais se sentent mal à l'aise dans la stylisation, l'abstraction ou l'expression d'une réalité métaphysique. Dans la peinture zen et le théâtre nô, l'interprétation est le fruit d'une sélection rigoureuse et de l'impitoyable élimination de tout ce qui n'est pas essentiel. (Oida, 1992, p. 55)

Chez Decroux, le travail d'épuration, qui est le résultat de l'élimination de certaines résistances pour tendre vers l'essentiel et qui s'acquiert par une grande rigueur dans l'entraînement, permet à la corporalité de perdre « son opacité pour laisser transparaître "l'impulsion" à l'état brut » (Bernard, 1976, p. 297).

⁸ Le CIRT est une troupe de théâtre expérimental créée par Peter Brook en 1968 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris et qui avait pour but de réunir des acteurs provenant de pays différents et de formations variées.

1.2.2 L'approche du mouvement dramatique de Jacques Lecoq

Pour Jacques Lecoq (1921-1999), le mime n'est autre que « l'acte premier de la création dramatique (...) Je mets l'acte de mimer au centre, comme si c'était le corps même du théâtre [...] » (Lecoq, 1997, p. 33). Sa pédagogie est à ce titre basée sur le mime afin que l'acteur puisse prendre connaissance des lois du mouvement, étudier les rapports de rythmes, d'espaces, de forces, de poids, de résistances qui s'exercent lorsque le corps est en action. Mimer permet à l'artiste, à travers un travail approfondi d'observation des phénomènes de la nature, d'incorporer la dynamique profonde des éléments qui la constitue. Cette assimilation se fait par le biais d'une identification aux choses qui permet conjointement de les redécouvrir et de s'étonner à nouveau devant eux. « [...] l'acte de mimer est un grand acte, un acte d'enfance : l'enfant mime le monde pour le reconnaître et se préparer à le vivre. Le théâtre est un jeu qui continue cet événement. » (Lecoq, 1997, p. 33) Les élèves commencent par explorer le silence qui précède la parole pour se mettre en situation de « rejeu » (Lecoq, 1997, p. 41), mettre en avant « le corps mimeur » (Lecoq, 1997, p. 56), c'est-à-dire jouer à être un autre et déployer ses possibilités de donner l'illusion :

[...] Le mime que j'aime est une identification aux choses, pour les faire vivre, même lorsque la parole est présente. [...] Je l'ai compris en voyant Marcello Moretti dans *Arlequin valet de deux maîtres*, ou encore Vittorio Gassman ou Dario Fo. Je me suis inspiré de cette comédie mimée et parlée à l'italienne, que j'ai réinventée ensuite pour l'enseignement. Voilà pourquoi je n'ai jamais indiqué "mime" tout seul dans le titre de l'École. (Lecoq, 1997, p. 34)

Pour retrouver cet espace de jeu et de création, l'élève passe par un travail d'improvisation et d'observation pour analyser et acquérir une « technique objective du mouvement » (Lecoq, 1997, p. 39). Les improvisations cherchent à différer le plus possible le moment de la prise de parole. Lecoq met en avant l'idée que ces expériences d'improvisations, en cherchant à reconstituer les phénomènes et les situations de la vie réelle, permettent de comprendre en premier lieu la progression et l'évolution d'un mouvement et de pousser surtout les élèves à transposer ces phénomènes et à transgresser l'ordre établi pour accéder à une vision chimérique, inventive et fantaisiste du monde : « inventer un jeu qui ne

soit plus reconnaissable dans la vie, pour constater ensemble que le théâtre va plus loin. Il prolonge la vie en la transposant. » (Lecoq, 1997, p. 46) Ce qui est essentiel pour Lecoq, comme pour Decroux, c'est le *comment* : la manière, le style de jeu, l'approche du corps, les procédés utilisés et mis en place, tout ce qui participe à la recherche de formes originales pour une représentation ou plutôt une re-crédation de la réalité.

Il est intéressant de noter que pour Lecoq, le mime s'est figé dès lors qu'il s'est éloigné du théâtre : « Pour moi, le mime fait partie intégrante du théâtre, ce n'est pas un art séparé. » (Lecoq, 1997, p. 34) Il défend pour cela un « mime ouvert » (Lecoq, 1997, p. 33) qui prône la diversité des formes et des initiatives scéniques. La gymnastique corporelle, qui fait partie de la préparation corporelle de l'élève, s'accompagne d'ailleurs d'une dimension vocale, « [...] car il serait absurde de prétendre séparer la voix du corps » (Lecoq, 1997, p. 79). Lecoq remet en perspective l'acte de parole et ouvre sur les imaginaires du corps, des sons et du langage. Il a fait évoluer, en ce sens, une approche du mime en explorant les correspondances possibles entre les sons, les mots et les gestes, ainsi qu'en expérimentant différentes approches du corps en jeu, par le biais de recherches, entre autres, sur le masque, le chœur antique, les bouffons, la commedia dell'arte ou encore le clown.

Les élèves effectuent également un travail sur les différents langages possibles du geste ce qui leur permet de prendre conscience par exemple de l'apport de la pantomime, où même si les gestes remplacent et traduisent des mots, les mains et les expressions du visage ne doivent pas pour autant être bavardes. Cette étude oblige l'élève à effectuer des choix de gestes, à être précis et clair dans leur expression. La « figuration mimée » (Lecoq, 1997, p. 112) est un autre langage exploré où le corps représente des objets, des architectures, ou du mobilier et qui permet à l'acteur d'explorer la capacité du corps à s'objectiver. La « bande mimée » (Lecoq, 1997, p. 112) permet de travailler l'agencement et l'organisation des corps entre eux et leurs possibilités de se compléter de manière à ce que tous participent à l'action et créent ensemble une image. Les « mimages » (Lecoq, 1997, p. 113) sont la représentation et l'extériorisation des états émotifs des personnages, de ce qu'ils ressentent intérieurement, dans leur intimité. Ces « mimages » font appel à une gestualité plus abstraite, « sorte d'aparté

corporel dans une phase de jeu » (Lecoq, 1997, p. 113), où les « gestes viennent imager ce sentiment » (Lecoq, 1997, p. 113). Après l'exploration et l'assimilation des possibilités qu'offrent ces divers langages du geste, les « conteurs-mimeurs » (Lecoq, 1997, p. 113) vont utiliser en alternance ces différentes options de représentations par le geste dans le cadre d'un récit parlé.

Jacques Lecoq a ouvert de cette façon un espace de création dans lequel les moyens expressifs utilisés sont nombreux, faisant également appel aux arts environnants comme la poésie, la peinture, les arts plastiques, la musique, convaincu que c'est au travers des multiples interactions qui résultent de leur coexistence, que le mime élargit l'étendue de son éloquence physique. Le théâtre étant avant tout un art spectaculaire, Lecoq donnait également une grande importance à la place du spectateur dans ses recherches.

1.2.3 Les procédés de création du mime

Du latin *mimus* et du grec *mimos*, le mot « mime » signifie « imitation ». Or il est facile de constater, au regard de l'histoire scénique du mime et des recherches sur le mime corporel dramatique engagées par Étienne Decroux ainsi que celles de Jacques Lecoq sur le mouvement, que sa conception a davantage reposé sur la notion de « représentation » que sur celle « d'imitation ». En effet, comme constaté plus haut dans les dits et écrits des grands maîtres, le mime ne se contente pas d'imiter mais « produit de la réalité » (De Marinis, 2001, p. 200). Si la réalité se présente comme point de départ, elle n'est pas pour autant une contrainte. Étienne Decroux affirme d'ailleurs que pour que l'art soit, « il faut que l'idée de la chose soit donnée par une autre chose » (Decroux, 1994, p. 48). L'acte de transposition sous-tend par conséquent cette notion de « re-création ». Le comédien est donc d'abord un mime dans le sens où il faut qu'il recrée une réalité, qu'il trouve la dynamique secrète de ce qui l'environne, pour l'incorporer et ensuite la restituer sur scène.⁹

⁹ Paola Rizza, professeure à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq à Paris, affirme, à ce sujet, que tout comédien doit passer par « l'expérience du mimeur. [...] Un acteur d'abord, il est

L'étude de la métaphore vive de Paul Ricœur permet de faire ressortir l'idée d'un processus commun qui animerait à la fois la création poétique littéraire et la création gestuelle du mime. Ce processus est celui de la découverte du « champ du *possible* à travers le mécanisme de la représentation » (Carton de Grammont Lara, 2007, p. 64). Ce processus de recréation par la voie de la représentation, en d'autres termes la « mimésis » comme l'entendait Aristote et qui suppose la création d'une nouvelle réalité, ouvre sur une vision poétique et chimérique du monde. Dans son ouvrage *La métaphore vive*, Paul Ricœur pose un regard qui va au-delà du regard habituellement posé sur la métaphore en tant que forme rhétorique et stylistique. La métaphore permet, selon lui, l'acquisition d'une nouvelle forme de connaissance et d'expérience de la vie. Paul Ricœur révèle de cette façon sa fonction cognitive. Cet usage du langage contribue à forger notre rapport à la réalité et dévoile une dimension inusitée et singulière du monde.

La rhétorique, qui chez Aristote désignait l'action à travers le langage, a acquis des statuts et définitions différentes selon les époques. Toutefois, elle a le plus souvent été réduite à une technique de discours, à une discipline purement formelle ou stylistique ou encore perçue comme un art d'ornementation. Paul Ricœur va diriger son attention sur les écrits d'Aristote, ayant envisagé également l'existence de la poétique, pour réfuter l'idée que la métaphore n'est qu'une figure de style parmi d'autres. Via cette contestation, il fait voir de quelle manière la métaphore produit un sens nouveau. Sa perception créatrice des métaphores vives les révèle comme étant des émergences de langage, des innovations sémantiques.

La métaphore a également une fonction poétique puisqu'elle conteste l'usage courant, fuit l'accoutumé pour mettre en tension deux idées. La métaphore met alors à jour une ressemblance, un rapport, une correspondance dissimulée. Chez Aristote, la métaphore est notamment définie en termes d'« écart ». Cependant, Paul Ricœur dépasse le sens premier

gestuel et après vient la parole. [...] Le bon comédien est effectivement celui qui avec son corps, et pas en le disant, donne l'illusion de redécouvrir un espace qu'il a connu. [...] Le mime, dans le sens, j'imité quelque chose et je recrée» (Rizza, 2007)

du mot « écart », pour dégager l'idée du désordre que va créer cet écart : la métaphore défait un ordre de manière à inventer un autre ordre. Sur ces entrefaites, la métaphore perd la valeur ornementale et décorative qui lui est normalement assignée et occasionne la production d'une nouvelle information. La métaphore porte une information qui re-décrit la réalité, ce qui soulève également la question de la mimésis et rappelle que celle-ci n'est pas une imitation reproductive mais qu'il s'agit bien d'une création et d'une production.

Plusieurs correspondances se dégagent entre le fait de « métaphoriser » et les procédés auxquels le comédien mime fait appel dans ses créations. Le mime s'exprime en effet dans un langage qui rejette le langage ordinaire. Le processus de création du mime est proche de celui du poète qui crée une image au travers d'une association inédite et originale. La métaphorisation, telle que Paul Ricœur en parle, est une activité créatrice et artistique fondamentale qui permet d'accéder à un autre niveau de connaissance. Le corps du mime s'affranchit de l'espace rationnel pour « rendre infimes les frontières de ce qu'on appelle la réalité » (Lorelle, 1974, p. 101) et tend de cette façon vers « une théâtralité où l'espace et le temps sont compressibles à volonté [...], où l'imagination est reine et le pouvoir de chacun décuplé, se découvre » (Lorelle, 1974, p. 107). Le mime accède au monde de la représentation au travers des écarts qui l'éloignent du langage ordinaire. L'écriture métaphorique du poète tout comme l'écriture gestuelle du mime tendent vers une même volonté de s'extraire d'une réalité vécue pour faire de celle-ci une fiction et « mettre le réel sens dessus dessous » (Boisseau, 2003, p. 18).

Paul Ricœur rebondit sur l'affirmation suivante d'Aristote : « bien faire les métaphores, [mot à mot : bien métaphoriser] c'est bien apercevoir les ressemblances. » (Ricœur, 1975, p. 33) La métaphore dégage en effet le semblable du contraire et fait ainsi « rapprocher » ce qui est « éloigné ». Étienne Decroux, dans *Paroles sur le mime*, écrit à ce sujet « comparaison = émotion » (Decroux, 1994, p. 45). Il soutient ainsi l'idée que l'émotion résulte d'un rapprochement et renvoie à l'idée que le corps du mime opère la plupart du temps dans le symbolique.

Paul Ricœur va cependant s'éloigner de la pensée d'Aristote. Selon Ricœur, ce qui fait la supériorité et la richesse de la métaphore siège dans l'absence d'éléments de comparaison : l'absence du « comme » qui fait de celle-ci une métaphore développée. « La métaphore dit alors "ceci est cela" » (Ricœur, 1975, p. 37) au lieu de dire "ceci est comme cela" » : « C'est pourquoi la métaphore est plus puissante : l'attribution directe fait jaillir la surprise que la comparaison dissipe. » (Ricœur, 1975, p. 67) Plus succincte et concentrée que la comparaison, la métaphore « fait image [mot à mot : place sous les yeux] » (Ricœur, 1975, p. 49). La métaphore qui dit « ceci et cela », renvoie à un des principes fondamentaux du mime qui est la métamorphose. Le mime utilise son corps pour transformer le réel, sculpter une nouvelle réalité. L'identification s'oppose à la figuration de la pantomime et se révèle être une notion fondamentale dans le cadre de la création en mime. Le mime devient et donc « est » ce qu'il tend à représenter. Il crée un lien entre des éléments a priori hétérogènes, un trait d'union entre le corps de l'homme et sa possibilité d'abstraction.

1.3 L'écriture scénique et dramaturgique du mime

Les créations de Marcel Marceau, qui s'inscrivent dans la continuité de la tradition de la pantomime, étaient présentées sous la forme de « numéros » qui se succédaient. Une pancarte introduisait chaque nouvelle pantomime, annonçant son titre ou son sujet. La formation à l'École Marcel Marceau, incluait des cours de création mais les « numéros » créés par les élèves avaient, la plupart du temps, une durée maximale de dix minutes, d'où la difficulté, au sortir de l'école, de se confronter à un travail de création qui se développerait dans le temps. Certaines jeunes compagnies de mime se retrouvent ainsi face au problème du déploiement de leurs créations gestuelles dans la durée.

Eugenio Barba, [...] a avoué ne pas aimer les spectacles de mime, il a diagnostiqué un problème de dramaturgie : toujours de courtes vignettes, toujours prévisibles, et si elles se veulent drôles, elles sont trop anecdotiques, si elles sont tragiques, elles sont trop générales : la vie, l'amour, la mort. (Gélinas, 1983, p. 23)

C'est pourquoi, à l'École de Jacques Lecoq, le travail effectué durant la seconde année porte surtout sur la question de l'écriture: « [...] au sens de la mise en structure du jeu. Un comédien ne peut véritablement jouer que si la structure motrice du jeu lui permet de le faire. » (Lecoq, 1997, p. 109) Comme le Théâtre du Mouvement, la compagnie Omnibus ou encore la compagnie Escale le démontrent, il est primordial que les créations gestuelles du mime s'insèrent dans un contexte, une structure dramaturgique qui puisse mettre en valeur et organiser leurs représentations. Cependant, peu de mimes ont la chance de bénéficier d'un regard extérieur posé sur leurs propositions gestuelles ou ont l'opportunité d'être mis en scène. « Alors que déjà les mimes pâtiennent des limites de leur nombre, de leur répertoire et de leurs représentations, ils sont, de plus, les seuls auteurs possibles de leurs créations. » (Weiss, 1977, p. 26) Cette situation semble propre aux arts du mime puisque le danseur a la possibilité d'être interprète ou chorégraphe tout comme le comédien peut être mis en scène et se reposer sur la trame du texte écrit en amont. Tandis que « pour le mime [...], une règle semble prévaloir selon laquelle le mime, en plus de son travail d'interprète, doit être son propre dramaturge et metteur en scène. » (Weiss, 1977, p. 23)

« Jusqu'où le mime peut-il résister seul, c'est la question posée, sans faire appel à ce qui l'environne : parole, musique, décor, etc. ? » (Lecoq, 1987, p. 95) En effet, les difficultés rencontrées au niveau de l'écriture scénique et dramaturgique des spectacles de mime pourraient être liées au fait que le mime se prive souvent des nombreuses ressources extérieures qui pourraient servir et nourrir son processus de création. C'est en effet à travers de nombreuses contraintes que le mime invente un monde avec d'autres lois que celles de la réalité :

Tel est le postulat du mime absolu qui, par contrainte, s'oblige aux transpositions du réel et à l'invention d'un langage elliptique. Toutefois, si l'on pense au public, on ne peut dépasser un certain seuil de fatigue en lui donnant à déchiffrer un véritable rébus. La représentation doit être courte [...] Le mime absolu [...] tend à des numéros de courte durée et le détache du théâtre pour un art autonome, plastique ou dramatique. (Lecoq, 1987, p. 98)

Cependant, si « la contrainte est nécessaire comme une règle de jeu pour le jeu » (Lecoq, 1987, p. 99), comme une « exigence poétique » (Lecoq, 1987, p. 99) qui sert le style et stimule la création, trop de contraintes peuvent conduire à la négation de l'expression et rendre le jeu stérile. Ne servant plus alors d'incitation à la création et de défi à portée bénéfique, les nombreuses contraintes que le mime s'impose dans son processus de création peuvent, au contraire, réduire l'étendue du jeu de combinaisons possibles et de représentations fantaisistes du monde, obéissant à d'autres lois que celles de la réalité, qu'il pourrait développer.

Le corps humain considéré comme un instrument paraît toujours une vue un peu simpliste et, souvent, la tentation vient d'en faire un clavier qui reste entre les mains des démonstrateurs pour mettre en valeur les possibilités de cet instrument et fait appel en ce sens à des virtuoses. (...) N'oublions pas que le mime, art en soi, est tout d'abord un artiste qui, en imposant une personne et un style, épuise et fait oublier la question formelle : "Est-ce du mime ou pas du mime ?" (Lecoq, 1987, p. 95)

D'où l'importance, pour le mime, de se débarrasser de certains présupposés esthétiques et interdits pour redevenir disponible et réceptif aux divers matériaux qui l'entourent et qui peuvent servir de stimuli pour sa création gestuelle et l'aider dans l'écriture scénique et dramaturgique de ses représentations: faire évoluer ses contraintes pour faire évoluer sa qualité. « Le plus difficile est de trouver la juste mesure de la contrainte pour que la vie représentée s'exprime dans un style qui reste vivant ; sans quoi la barre, si elle est trop haute, peut annuler la vie en la meurtrissant. » (Lecoq, 1987, p. 99) Comme l'expose bien Michel Bernard, la danse et le théâtre se ressource aujourd'hui au travers d'un même processus qui déconstruit le texte lui-même en tant qu'objet hégémonique et instrument privilégié du théâtre. Le texte perd ainsi le privilège de « son unité, de sa permanence, de sa valeur intrinsèque et même de sa prééminence culturelle comme "œuvre" » (Bernard, 2001, p. 133) et constitue un matériau, une source d'inspiration.

1.4 Le recours au texte : de l'imaginaire textuel à l'imaginaire corporel

« Les textes littéraires, poétiques et philosophiques constituent indéniablement une des sources privilégiées de la création chorégraphique contemporaine » constate Michel Bernard (Bernard, 2001, p. 125). Il avance alors l'idée d'un mode de lecture propre au chorégraphe qui aborde la matérialité textuelle différemment, en posant sur elle un regard singulier et original, travaillé par « la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l'œil d'un lecteur dont le corps n'a d'autre expérience que celle des pratiques utilitaires quotidiennes [...] » (Bernard, 2001, p. 126). Il est possible d'avancer l'idée que Jacques Lecoq propose une approche et un mode de lecture similaire du texte¹⁰, c'est-à-dire que l'acteur appréhende le texte comme une matérialité dynamique grâce à un mode de lecture qui :

[...] restitue et révèle l'articulation corporelle radicale entre l'acte d'écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice qu'on peut en avoir : lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel. (Bernard, 2001, p. 131)

Dans le cas où le texte est antérieur à la création gestuelle et sert de matériau, il est possible d'avancer l'hypothèse que le texte à dominance poétique constitue une ressource privilégiée pour la création en mime, servant d'amorce à la création gestuelle. Il est intéressant de relever que dans la pédagogie de Jacques Lecoq, les élèves, après l'exploration des sons du langage et de la dynamique corporelle de certains mots, abordent la poésie. Ils sont ainsi appelés à mettre en mouvement un poème en recherchant sa « mimodynamique » d'ensemble (Lecoq, 1997, p. 60), c'est-à-dire le mouvement d'ensemble des mots, leur mouvement collectif. « Je propose des poèmes d'Henri Michaux, d'Antonin Artaud, de Francis Ponge, [...] chacun porteur d'un élément particulier [...] La poésie est pour moi la plus grande des nourritures. »¹¹ (Lecoq, 1997, p. 61 - 62)

¹⁰ Lecoq affirme en effet : Nous entrons dans les textes par le corps [...] nous empruntons les chemins de la *mimodynamique* » (Lecoq, 1997, p. 60)

Le texte peut en effet servir d'élan et constituer une sorte de « matrice de fabulation », de « pré-texte » (Febvre, 1995, p. 118) à la création gestuelle, l'imaginaire textuel éveillant l'imaginaire corporel du mime. C'est ainsi qu'André Curti et Artur Ribeiro s'inspirent de la pièce de Beckett *En attendant Godot* pour leur premier spectacle intitulé *Dos à Deux*. Sans prononcer un mot, ils empruntent le thème et les personnages à la pièce pour recréer gestuellement l'univers de Beckett. Ils font pour cela appel à la tension émotive et pulsionnelle qui sous-tend le dialogue. Au travers des modalités temporelles et rythmiques de leur « chorégraphie » silencieuse, ils transposent la tension dramatique à l'œuvre dans le texte. Le type de lecture est proche de celui de la chorégraphe Maguy Marin qui dans son spectacle *May B.*, recrée physiquement l'intensité affective et sensorielle de la « textualité beckettienne » (Bernard, 2001, p. 127) et évoque physiquement la « déréluction radicale » (Bernard, 2001, p. 127) de son univers textuel.

La métaphore, comme il a été constaté plus haut, comporte le pouvoir de faire image et par là même révèle le « pouvoir d'induction imaginaire » (Bernard, 2001, p. 128) qu'un texte poétique peut contenir. La création gestuelle dans *La mort des rois* (1990) de la Compagnie Omnibus, par exemple, au-delà d'une approche sémantique du texte, fait appel à « une approche poétique et fictionnaire » (Bernard, 2001, p. 128) de celui-ci, sollicitant « l'imagination reproductrice et l'imaginaire créateur (au sens sartrien) ou imagination imageante » (Bernard, 2001, p. 128) des deux comédiens mimes. C'est la force imageante du texte de Robert Clain qui a ainsi principalement servi de déclencheur à la composition gestuelle du spectacle.

Cependant, avancer l'idée que le texte dramatique ou poétique peut être une source privilégiée d'inspiration pour la création gestuelle du mime et qu'elle l'a été pour certains, ne veut en aucun cas dire que le recours à des textes d'autres genres et nature ne stimulerait pas

¹¹ Étienne Decroux disait également : « J'aurais voulu être poète. La poésie rythmée est celle que je préfère, car il me semble que pour gagner ce rythme, on a sculpté le verbe. Je désire que l'acteur, acceptant l'artifice, sculpte l'air et fasse sentir où le vers se commence et où il se finit. » (Decroux, 1994, p. 29)

autant son imaginaire corporel. Comme l'expose parfaitement Grit Krausse de la compagnie Escale : « Pour créer nos pièces, nous nous sommes inspirés de textes très différents : de contes, de pièces de théâtre, de romans, de littérature scientifique. Je pense que cela dépend vraiment de l'artiste et il me semble qu'il n'y a pas de règles. » (Krausse, voir p. 94)

L'affirmation suivante de Lecoq : « Le moteur ce n'est pas quoi jouer, c'est comment il faut le jouer » (Lecoq, 1997, p. 121) et celle de Decroux : « La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne » (Decroux, 1994, p. 136) permet de dégager une autre question, certainement plus fondamentale que celle de savoir s'il existe une écriture qui conviendrait davantage qu'une autre pour une approche physique et corporelle du spectacle. En effet, même si le choix du texte est déterminant, c'est plus certainement la question de la manière dont le texte est abordé et en rapport avec quelle proposition gestuelle il est traité, qui est essentiel et central au sujet de cette étude ; d'autant plus lorsque celui-ci devient sonore et accompagne le travail gestuel du mime qui, de par son caractère énonciatif, signifiant et souvent narratif s'expose au risque de simplement le paraphraser.

Deux champs de création et de composition possibles semblent s'offrir au mime dans cette volonté d'établir un dialogue entre le mime et les mots et d'intégrer une dimension vocale. Il va sans rappeler que le but n'est pas ici de schématiser en enfermant dans une définition ou un constat donné l'une ou l'autre pratique du mime, mais de dégager certaines positions ou lignes directrices à partir d'expériences réalisées. Les deux approches différentes de la composition se distinguent par l'ordre de priorité d'un langage sur l'autre, ou plutôt d'un mode de représentation sur l'autre. D'un côté se trouve ainsi, « le mime de l'acteur parlant » (Bernard, 1976, p. 295) et de l'autre le mime accompagné du texte et/ou de la parole, mais qui ne prend pas toujours la parole directement lui-même. Le texte a ainsi deux fonctions ou positions différentes. Dans le premier cas, la gestuelle se trouve au service du texte proféré, s'élabore en fonction de celui-ci et peut être qualifiée de « gestualité d'accompagnement » (Febvre, 1995, p. 102). Le mouvement corporel du mime est conçu en

fonction de la nature du texte¹² et prend alors « le relais de la carence ou de l'absence d'un adjectif ou d'un adverbe. » (Bernard, 1976, p. 295). Le mime de l'acteur parlant sert alors de complément de manière à former un ensemble cohérent¹³. Dans l'autre cas, le texte sert de matériau et/ou de « vocalité d'accompagnement ou d'encadrement de l'énonciation gestuelle (l'envers de la gestualité d'accompagnement) » (Febvre, 1995, p.102). Le texte peut, dans ce deuxième cas, se situer par exemple en parallèle de l'action physique et scénique, par le biais d'une voix off ou d'un acteur sur scène qui occupe en quelque sorte la place du conteur. Il est évident, comme nous le verrons par la suite, qu'entre ces deux approches, qui prennent pour base deux modes différents de représentations (l'une privilégiant la communication verbale et l'autre l'action physique), une infinité de déclinaisons et de possibilités s'offrent au mime.

Les explorations menées et analysées et les réflexions qui sont présentées dans cette étude font néanmoins davantage l'expérience de cette deuxième approche. Celle-ci semble en effet, de par le rapport qu'elle établit avec le texte, plus propice à instaurer une dialectique préservant l'aspect visuel et corporel du mime.

¹² En effet, Decroux soutient l'idée que chaque texte commande une corporéité différente, c'est « la nature du texte qui décide de la convenance du mouvement corporel » (Decroux, 1994, p. 51) : « Au cours d'une amicale soirée, Baudelaire se lit assis, mais pour servir Corneille, il faut ôter sa veste, et pour projeter un texte appartenant au genre de la commedia dell'arte, il faut se mettre en short. » (Decroux, 1994, p. 55)

¹³ Decroux disait que « Sur ce compléteur, l'auteur compte » (Decroux, 1994, p. 53).

CHAPITRE II

LES PROCÉDÉS DU « TISSAGE »

2.1 Déjouer la domination linguistique

Antonin Artaud disait : « je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement. » (Artaud, 1964, p. 166) C'est là où réside certainement le piège de l'intégration du langage articulé dans le mime car la parole, si elle peut être illuminante dans certains cas, peut aussi, a contrario, être « un garde-fou [...] particulièrement contrôlant, qui réprime et dégonfle l'imaginaire du spectateur » (Febvre, 1995, p. 107). L'intervention parlée peut alors entraîner « une réduction du chorégraphique » (Febvre, 1995, p. 107).

On saisit alors pourquoi, dans l'usage de la voix, les chorégraphes privilégient la profération phonique au langage articulé : ils savent très bien que même sans celui-ci, le pouvoir métaphorique de la voix pourra jouer ; tentés par le désir de dire et de signifier, ils ne s'abandonnent pas aisément à la facilité du langage. Le langage articulé sépare, peut défaire momentanément l'incertitude alors que "[le corps], en se taisant, à la fois en couvrant et en déléguant sa parole [...] nous livre aux imaginations silencieuses". (Febvre, 1995, p. 95).

Par conséquent, Étienne Decroux posait deux conditions lorsqu'il s'agissait d'intégrer des matériaux vocaux et linguistiques au travail corporel du mime. La première est que l'histoire ne peut être écrite et conçue par « un écrivain qui est assis » (Decroux, 2003, p. 115) : « Tant que les pièces seront écrites avant d'être répétées, le texte dira trop de ce qu'il convient d'exprimer pour que diction et mime puissent aux côtés du texte se produire en art

étendu. » (Decroux, 1963, p. 54) La deuxième est que celui-ci doit être un texte « pauvre » en opposition au texte « riche ».

[...] Quel nom donner qui ne soit péjoratif à l'écrit qui partiellement vide – volontairement, répétons-le – laisse une place au diseur ? – Déjà ce mot de "vide" semble dénigrement. Dirai-je un texte creux ? ou pauvre ? ou maigre ? ou incomplet ? insuffisant ? Tout cela prend un air de mépris, alors que de ma part il y aurait louange puisqu'une phrase qui pour le lecteur en dit assez, en dit trop pour la scène. (Decroux, 1994, p. 54)

Il émettait alors la « loi » suivante (Decroux, 1994, p. 54) : plus le texte mis en scène est riche, plus le langage corporel de l'acteur se doit d'être discret ; à contrario, plus un texte est pauvre, plus la dimension physique de l'acteur peut être présente et exploitée¹⁴. Jean Perret développe ce que Decroux voulait signifier par un texte « pauvre » en ces termes : « Par pauvre, probablement, le texte qui dit peu et suggère, le texte qui induit des mouvements, des gestes, le texte qui s'inspire du corps en mouvement, des improvisations du mime [...]. » (Perret, 1987, p. 66)

2.1.1 Texte pauvre / scène riche

Franco Ruffini, dans son texte « Civilisation du texte et civilisation de la scène »¹⁵, rapproche, pour sa part, la notion de « pauvreté » du texte aux notions de sobriété et d'austérité (Ruffini, 1995, p. 223), « comme direction précise ou même sévérité, rigueur, planification : attention presque exclusive à l'essentiel » (Ruffini, 1995, p. 223). Cette idée renvoie, en effet, au principe d'épuration chez Decroux. Ruffini définit ensuite le terme

¹⁴Grit Krausse, de la compagnie de théâtre gestuel *Escale* affirme à ce propos : « Je pense que la théorie du texte "pauvre" pour le mime est juste. Là où nous avons le mieux réussi ce mariage, c'est dans des courtes pièces avec des textes effectivement assez pauvres, courts et avec une construction simple. » (Krausse, voir p. 95)

¹⁵ Franco Ruffini, « Civilisation du texte et civilisation de la scène » in *L'Energie qui danse : L'art secret de l'acteur*, Eugenio Barba et Nicola Savarese, Lectoure : Bouffonneries, 1995, p. 222-227.

« richesse » comme « inventivité, diversité, désordre organisé et vivant » (Ruffini, 1995, p. 224). En partant de ces différentes acceptions, il élargit ce que Decroux énonce dans ce rapport « pauvre-riche » en développant le champ des synonymes. Il propose, entre autres, les paires : « rigide/ souple, programmable/ non programmable, défini/varié » (Ruffini, 1995, p. 224). Il est intéressant de noter alors que le texte, dans la dialectique texte/scène, oriente, organise et présente une résistance qui va permettre à la scène « désordonnée, de transformer son énergie en richesse » (Ruffini, 1995, p. 224). Cependant, il est évident que le choix d'un texte qui pourrait être qualifié de « pauvre », ne peut garantir et assurer, par son application, une richesse artistique dans le travail et dans ses aboutissants.

En réalité, il n'existe aucune garantie au théâtre que la pauvreté des moyens se traduise automatiquement en richesse artistique quant aux résultats. Donc, en acceptant le point de vue de Decroux – qui sera aussi celui de Grotowski vingt ans plus tard –, on peut seulement dire que cette pauvreté représente une condition nécessaire mais absolument non suffisante. (De Marinis, 2001, p. 198)

La réflexion de Ruffini sur le couple texte pauvre / scène riche ouvre, dans un second temps, sur la question de « la dramaturgie du spectacle » (Ruffini, 1995, p. 225). Il affirme, en effet, que la dramaturgie a toujours été considérée, et continue de l'être, comme quelque chose qui se rapporte exclusivement au texte. Pourtant, « [i]l n'est pas toujours possible de distinguer, dans la dramaturgie d'un spectacle, ce qu'on peut appeler "mise en scène" de ce qu'on peut appeler "écriture" de l'auteur. Cette distinction n'est claire que dans un théâtre qui voudrait être l'interprétation d'un texte écrit » (Barba, 1995, p. 48). C'est pourquoi la dramaturgie du spectacle correspond, pour Ruffini, à l'enchevêtrement des actions du texte et des actions de la scène dont parle Eugenio Barba. La nature et la dynamique du rapport entre ces deux actions sont considérées chez Decroux de façon « diachronique et synchronique » (Ruffini, 1995, p. 225), comme rapport entre un terme pauvre et un terme riche. Ruffini développe alors l'idée que cette mise en tension entre l'élément pauvre et l'élément riche se retrouve, chez Barba, dans sa définition de la dramaturgie, définit comme l'équilibre entre « le pôle de l'enchaînement et le pôle de la simultanéité »¹⁶ (Barba, 1995, p. 49). Ces deux termes de la dialectique sont alors développés à la lumière des propos de Decroux :

¹⁶ Ces notions seront développées plus bas, dans la section sur le « performance text ».

« Enchaînement = pauvreté, rigidité, schématisation, prévisibilité = texte. Simultanéité = richesse, souplesse, diversité, imprévisibilité = scène. » (Ruffini, 1995, p. 225)

Decroux affirme qu'à « l'encontre du romancier, le dramaturge s'efforce de ne pas dire toute sa pensée avec des mots [...] parce que c'est à l'acteur qu'il confie une partie du travail d'expression » (Decroux, 1994, p. 52). Il avance ainsi l'idée que l'écriture du texte devrait se faire en lien et en interaction avec le travail du corps et de la mise en scène, et ce certainement avec le désir de délaisser la distinction longtemps établie entre le texte écrit et sa représentation.

2.1.2 Le tandem auteur / mime

Une des possibilités explorées par certaines compagnies pour mêler le mime et la parole et établir une circulation entre le texte et les significations que nous pouvons lui accorder, « entre l'explicite et l'implicite » (Pavis, 2003, p. 300) est que l'écriture, l'approche et la mise en scène du texte, se fassent en étroite liaison non seulement avec l'exploration physique et scénique, mais également avec l'auteur même du texte. En effet, la scène « déplace toujours le sens premier du texte et le fait signifier en fonction de l'énonciation scénique générale » (Pavis, 2003, p. 300). La collaboration théâtrale entre Jean-Louis Barrault et Paul Claudel sert ici d'exemple, car elle permettait justement que le texte proféré et le travail physique, l'aspect visuel de la mise en scène, soient pensés ensemble et plus intimement liés.

Si Barrault considère le geste et le mouvement corporels scéniques comme essentiels dans la composition et pour la communication théâtrale - après avoir accompagné Decroux dans ses premières recherches sur le mime corporel dramatique - il est également persuadé que la parole et le geste sont indissociables. Barrault revendique en effet que l'espace scénique est le lieu privilégié de la gestuelle et d'une certaine corporéité énonciative, que le corps de l'acteur doit explorer et découvrir ses possibilités d'expansion en dehors du langage

articulé. Néanmoins, il souhaite, par-dessus tout, repositionner le texte et le travail vocal au centre de ce corps nouvellement assigné.

Paul Claudel représentait ainsi pour lui, et pour ceux qui se trouvaient avec lui à l'Atelier durant cette même époque, le poète et le porte-drapeau du théâtre moderne. Barrault trouvait dans l'écriture de Claudel la dynamique du geste : « Il incorporait la parole. Tout y était : le rythme, les sons, les couleurs, le geste. » (Barrault, 1987, p. 70) L'écriture de Claudel évoquait pour lui, le corps en mouvement. Anne Delbée parle d'ailleurs du « mime de sa plume qui dessine sur la page son geste exemplaire. [...] Il exige précisément une ascèse de l'interprète à plier son corps à la danse du poète » (Delbée, 1987, p. 130). Leur vision du théâtre convergeait :

[...] À propos de *Numance*, nous nous rencontrâmes sur la vertu du geste, sur les ressources du corps, sur la plastique du verbe, sur l'importance des consonnes, sur la méfiance des voyelles qu'on étire toujours trop, sur la prosodie du langage parlé, sur les longues et les brèves, sur l'iambe et l'anapeste, sur l'art de la respiration. (Barrault, 1959, p. 204)

L'écriture de Claudel coïncidait ainsi avec la vision qu'il avait d'un certain théâtre : « où l'on donne à l'acteur la possibilité de s'exprimer complètement, à l'occasion d'un grand texte. » (Barrault, 1959, p. 207) *Le Soulier de Satin* soulevait par exemple, pour Barrault, une infinité de problèmes sur le plan de la forme et c'est ce qui l'interpellait, « car une forme bien trouvée aspire du même coup le fond, le profond du fond, et l'Esprit même de l'œuvre est respecté » (Barrault, 1959, p. 208).

L'exploration du texte et de sa mise en scène était accompagnée d'une réécriture de certains passages, de modifications, quand Claudel ne récrivait pas entièrement toute la pièce, témoigne Barrault¹⁷. Le travail de mise en scène en collaboration avec l'auteur permettait une approche du texte en étroite liaison avec le travail du corps et du geste qui se faisait sur scène. Barrault révèle d'ailleurs que Claudel, à la différence de nombreux auteurs,

¹⁷ Propos tirés de l'ouvrage *Nouvelles réflexions sur le théâtre* (Barrault, 1959, p. 212),

« n'était pas atteint de fétichisme » (Barrault, 1959, p. 212) et n'hésitait pas à sacrifier ce qu'il avait écrit. Il s'attachait davantage à l'esprit du texte et n'avait de cesse de chercher et d'interroger le texte dans son rapport à la scène. Claudel participait aux répétitions et s'intéressait, comme Barrault, autant au texte qu'aux gestes. « “ Que je voudrais causer avec vous de cet art ignoré qu'est le geste et l'attitude ”, m'avait-il écrit. » (Barrault, 1959, p. 209)

Cette collaboration auteur/metteur en scène a également été expérimentée et vécue plus actuellement par la Compagnie Omnibus. Elle représente une des nombreuses approches explorées du mime et du texte de la compagnie. Jean Asselin, directeur artistique, metteur en scène et comédien mime, explique que l'histoire de la compagnie et son contexte culturel les a conduits à élargir le champ d'investigation du mime et le territoire de sa dramaturgie, non pas parce qu'ils ne croyaient pas en l'autonomie et en la richesse du langage corporel du mime, mais convaincu de la :

[...] nécessité de travailler sur un très large front, de décroisonner, de se donner le plaisir de cette alimentation, de ces grands textes. [...] Lorsqu'on fait une œuvre souvent je résume le champ dramaturgique d'Omnibus en disant qu'on va du pur à l'impur en passant par des hybrides [...]. (Asselin, voir p. 88)

Il y a eu ainsi trois expériences majeures de collaboration avec un auteur : celles du *Temps est au noir* (1986), d'*Alberto d'Arrigo* (1989) et de *La mort des rois* (1990) avec, en tant qu'auteur, Robert Claing. La relation entre le corps et la parole dans ces trois créations était grandement explorée et chaque expérience faisait l'objet d'une mise en relation différente du mime et des mots. La première expérience *Le temps est au noir* faisait partie d'un projet initié par la compagnie Le Nouveau Théâtre Expérimental. L'expérience était de confier le même texte à trois metteurs en scène différents. Cette première création mettait en jeu les discordances qui peuvent survenir lorsque la parole et le geste coexistent de manière indépendante. La partition gestuelle élaborée prenait ainsi le contrepied du texte et ouvrait sur des récits contraires ou différents à ceux qui pouvaient être perçus par l'oreille. Pour cela, la gestuelle se trouvait parfois en marge du texte proféré, le spectacle visuel se déroulant en parallèle du sens des mots. Cet antagonisme était renforcé par la présence d'acteurs qui

disaient le texte en périphérie de l'espace occupé par les mimes. Suite à cette expérience, la compagnie Omnibus décide de poursuivre son association avec Robert Claing en l'engageant comme auteur en résidence.

De manière à instituer un aller-retour entre l'expression gestuelle et l'expression par l'écrit et pour que l'expérience de leur interaction puisse être riche et abondante en propositions, Robert Claing assistait aux séances d'improvisations et observait les comédiens mimes travailler. Il s'imprégnait de cette façon de leur langage et s'inspirait de leurs improvisations pour écrire des bribes de texte. Ces textes servaient ensuite, à leur tour, comme des élans créateurs, de point de départ pour les improvisations des comédiens mimes. C'est seulement après cette période d'influences réciproques que Robert Claing écrit le conte d'*Alberto d'Arrigo* : « il a dit : "bon, là, je cesse de vous regarder, j'écris mon texte et puis vous ferez ce que vous voudrez" et il a écrit l'histoire d'un homme laid. » (Asselin, p. 93) La compagnie s'était alors mise pour défi de ne rien éliminer du texte, de le prendre tel qu'il leur était présenté par Robert Claing, comme pour le remercier aussi d'être parti de leurs propositions gestuelles improvisées. L'écriture du texte s'était, dans ce cas-ci, inspiré des mouvements et de la gestuelle des mimes pour ensuite être accepté tel quel et sans modification aucune par ceux qui allaient le mettre en mouvement.

[...] on va faire tout ce que tu as écrit, on ne va pas se permettre d'éliminer des choses, on va tout mimer. Il y avait des choses compliquées, pas faciles à faire mais on trouvait des solutions à tout. C'était un peu comme pour *La dame dans l'auto*, c'était l'idée de mettre le mime au défi de ce qu'il peut faire. (Asselin, voir p. 93)

Leur troisième collaboration, pour *La mort des rois*, était partie du désir d'adapter la pièce du *Roi Jean* de Shakespeare. Robert Claing s'était alors inspiré des personnages d'Aliénor d'Aquitaine et de Jean sans Terre pour écrire, après avoir obtenu l'accord de Jean Asselin, une série de soliloques qui mettait en jeu la relation conflictuelle entre cette mère et son fils. Les partitions physiques avaient été créées dans un second temps empruntant aux grands thèmes qui se dégagent du texte. Les thématiques trouvaient leur écho dans le corps des comédiens mimes. Il est intéressant de noter que c'est cette troisième expérience qui a

provoqué, pour Jean Asselin, les réactions les plus intéressantes concernant la coexistence de la parole et du mime. Il qualifie également cette œuvre palimpseste comme étant la plus puriste, en regard du mime corporel dramatique. Le texte était dit par des comédiens présents sur scène et était proféré en alternance avec les séquences de mime (sauf pour une des séquences qui se déroulait en présence du texte et de la musique). Jean Asselin rapporte à ce sujet que le public était alors troublé et ne savait plus du texte ou du mime, lequel avait inspiré l'autre : « [...] "est-ce que j'ai entendu ça avant de le voir ou est-ce que je l'ai vu avant de l'entendre", ça créait un trouble très créateur. » (Asselin, voir p. 93) Ce texte qui a été joué pendant 15 ans a été repris sous diverses formes : *La flèche et le cœur* (1991) était la version sans texte et reprenait les pièces mimées accompagnées d'une musicienne et *Sans terre, ni mère* (2005) était une version filmée¹⁸ dans laquelle les pièces mimées étaient entrecoupées de la voix des acteurs proférant des bribes du texte initial de *La mort des rois* (1990).

Decroux constatait que : « le fait d'être assis à une table, muni d'un porte-plume, d'un encrier et de feuilles blanches, l'inciterait malgré tout [l'auteur] à vouloir rendre compte entièrement par des mots de l'idée à émettre » (Decroux, 1994, p. 193). La participation de l'auteur dramatique, à travers une implication dans le processus de création et d'un travail d'observation en amont, lui offre la possibilité de prendre conscience et connaissance du langage corporel du mime et de ses modalités d'expression par le corps. L'auteur peut alors se situer et prendre sa place dans la composition d'ensemble du spectacle. Cette collaboration de l'auteur apporte une des réponses possibles à la question de l'auteur et de l'écriture du texte en rapport au spectacle. Cette implication de l'auteur permet de complexifier l'enchevêtrement de la gestualité du mime et du matériau textuel de manière à ce que la « polyphonie informationnelle » (Barthes, 1964, p. 258) résultante, échappe à la fixation du sens et au déroulement linéaire et narratif de l'intrigue et explore davantage la mise en abyme possible de leurs systèmes signifiants.

¹⁸ Film réalisé par Mario Côté et Alain Fleischer en 2005.

2.1.3 La notion de « performance text »

Eugenio Barba dans son court essai « Dramaturgie : Actions au travail » (Barba, 1995, p. 48-53), aborde la question du texte dans son rapport à la scène. Il fait le constat d'une dramaturgie autonome qui s'est développée dans l'histoire du théâtre, par rapport au spectacle. En énumérant quelques exemples de tout ce qui fait partie de l'action dans le spectacle théâtral dans sa totalité, Barba réfute l'idée de la prééminence et de l'indépendance du texte écrit vis-à-vis de sa mise en scène. Decroux affirmait à ce sujet : « Le mal est si ancré que le vocabulaire le révèle, on nomme "pièce" le texte imprimé » (Decroux, 1994, p. 42). La réflexion de Barba, autour de la notion de dramaturgie, avance l'idée qu'il ne peut exister de dramaturgie décelable dans le seul texte écrit, abstraction faite de la scène. Eugenio Barba rappelle alors l'origine du mot « texte » qui voulait signifier autrefois « tissage » (Barba, 1995, p. 48). Il élargit alors l'étendue de son appellation au théâtre, en le définissant comme l'ensemble des éléments et des moyens utilisés et entrelacés qui participent à la représentation. « Ce qui concerne le "texte" (le tissage du spectacle) peut-être défini comme "dramaturgie" : c'est-à-dire *drama-ergon*, travail, mise en œuvre des actions. » (Barba, 1995, p. 48) Il soulève alors la distinction, développée par Richard Schechner, « entre un théâtre basé sur la mise en scène d'un texte composé préalablement et un théâtre basé sur le *performance text* (spectacle = texte) » (Barba, 1995, p. 49). Ces deux approches se différencient surtout par le fait que le *performance text* n'existe et ne peut être connu qu'à la fin du processus de recherche lorsque le spectacle est abouti. Selon Barba, ces deux approches sont représentatives de la distinction entre un théâtre « traditionnel » et un « nouveau théâtre ». Cependant, du point de vue de la dramaturgie, Barba avance l'idée que ces deux approches ne sont pas antagoniques mais complémentaires. Le danger qui réside néanmoins dans l'utilisation d'un texte écrit en amont et isolément de sa mise en scène est qu'une domination des rapports linéaires de l'intrigue amoindrisse l'intrigue conçue à la manière d'un « tissage » : « comme enchevêtrement d'actions présentes simultanément. » (Barba, 1995, p. 49). « Si la signification fondamentale du spectacle est portée par l'interprétation du texte écrit, on aura tendance à privilégier la dimension du spectacle qui adhère à la dimension linéaire de la langue. » (Barba, 1995, p. 49).

Barba pose alors le problème de l'équilibre et de l'harmonie à trouver entre ce qu'il nomme « le pôle de l'enchaînement et le pôle de la simultanéité » (Barba, 1995, p. 49). Il explicite l'idée d'enchevêtrement de plusieurs actions dramatiques, que représente « le pôle de la simultanéité », en faisant référence au tableau de Greco *Vue de Tolède*, commenté par Eisenstein. Ainsi la construction d'une combinaison de « plusieurs vues », contraste avec la reconstruction d'une simple vue réelle. Ce travail de composition, de « tressage » des actions entre elles, permet une approche créatrice et inventive des différents éléments puisés dans la réalité. La notion de tissage qu'introduit Barba est intéressante dans le sens où elle rappelle l'enchevêtrement d'images corporelles (pôle de la simultanéité) auquel Decroux faisait appel dans son travail. Cependant, Barba parle d'une tension entre ces deux pôles qui paraît essentielle de manière à « monter » (Barba, 1995, p. 50) l'attention du spectateur, d'où leur aspect complémentaire.

Les réflexions de Barba d'une part, et de Ruffini au sujet de la notion de « pauvreté » du texte dont parle Decroux d'autre part, repositionnent le texte dramatique dans la perspective d'ensemble de la dramaturgie du spectacle et donc du projet global auquel le texte participe. Il redevient alors un des divers matériaux qui participe à la représentation et ne constitue qu'un des moyens signifiants utilisés dans celle-ci. Sorti de son contexte, le texte peut alors être qualifié de « pauvre ». Sous-jacentes à la question de l'approche du texte en rapport à la scène, se posent alors les questions suivantes : celle du contexte dans lequel va s'insérer le texte écrit et celle de savoir au regard de quelle approche corporelle et physique proposée il est mis en scène. Il convient aussi de rappeler :

[...] qu'un texte n'est pas une réalité monolithique, mais une construction complexe, sédimentée ou, comme l'a écrit Barthes, feuilletée : en tant que processus et produit linguistique, il constitue une sorte de "tissu" dont la trame à la fois entrelace plusieurs fils, se déploie et s'enrichit par l'enchevêtrement de strates hétérogènes. En fait, il comporte autant de strates que le regard du lecteur peut diversifier sa perspective et sa demande de cette matérialité signifiante. Autrement dit, un texte peut susciter plusieurs approches plus ou moins intriquées. (Bernard, 2001, p. 126)

Le mode d'approche de la source textuelle apparaît donc essentiel et déterminant dans le processus de composition et de création. La danse et le mime ont certainement ouvert, en ce sens, une nouvelle voie d'exploration du champ linguistique, leur objectif n'étant pas d'imposer au corps une dynamique dépendante de la narration littéraire:

[...] Autrement dit, il convient désormais de ne plus s'attacher aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte, mais de l'appréhender comme une matérialité dynamique, mieux, "un continuum de variation" d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des "gestes", comme si la corporéité et le langage formaient précisément "une même ligne de variation dans le même continuum". (Bernard, 2001, p. 130)

Il est intéressant de mettre en parallèle la réflexion de Barba et les processus de dramatisation en danse qui s'appuient souvent sur des conventions du « *théâtre de tradition* » (Ruffini, 1995, p. 223) mais qui se conforment rarement au déroulement conséquent et cohérent du conflit. Une composition parcellisée prime dans les œuvres des chorégraphes qui résistent de cette façon à la réduction de sens et prennent garde face aux effets narratifs. Michèle Febvre parle, à ce sujet, d'une « narration organique » qui échappe la plupart du temps à une continuité dramaturgique et qui se présente sous forme de mini-séquences : « Isoler est le moyen nécessaire, quoique non suffisant pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait » affirme Deleuze (Deleuze, 1984, p. 9-10).

Michel Bernard soutient aussi l'idée que le processus actuel de création mène à l'abolition de la problématique classique du rapport du texte et du corps perçus comme deux entités disjointes par « l'implosion » à la fois des normes de composition chorégraphique et de la domination de la réalité signifiante une et homogène du texte:

[...] Double implosion commandée ou provoquée, en fait dans mon hypothèse, par le dévoilement d'un noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer : *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire* qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire. (Bernard, 2001, p. 135)

Il est également intéressant de relever que dans cette mouvance du théâtre contemporain où les frontières sont continuellement déplacées et retracées, la danse s'affranchit de ses normes historiquement validées pour renouer avec ce que Michel Bernard définit comme étant « le noyau sensoriel et moteur qui alimente la dynamique foncière de toutes les pratiques artistiques de la corporéité » (Bernard, 2001, p. 133). Michel Bernard insiste cependant sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un effacement des frontières des diverses disciplines artistiques ou d'une simple transversalité artistique due à un assemblage de matériaux et de qualifications, mais qu'il est question d'un dépassement et d'un « mode d'être-ensemble », qu'il définit aussi de « lieu de flottement » (Bernard, 2001, p. 133).

2.2 Mêlée aux mots, la texture de la voix

Et puisque la diction, dès qu'on y réfléchit est une espèce de mime, l'espèce vocale du mime, n'est-ce pas une bonne idée que de la repenser pour aborder l'étude du mime proprement dit, d'un pas familier ? (Decroux, 1963, p. 55)

Comme l'affirme Yves Lorelle, « [l]'Occident est très probablement la moins gestuelle de toutes les civilisations connues » (Lorelle, 1974, p. 73). Il y a ainsi une certaine crainte face à la communication gestuelle qui est certainement due à « [l]'atrophie par la pensée européenne de son propre univers physique et corporel » (Lorelle, 1974, p. 7). L'approche de la création vocale d'Ivan Fónagy, remet en question notre « culture qui se veut "livresque" et non gestuelle » (Lorelle, 1974, p. 73) en revendiquant le besoin de recourir, au préalable, à une communication gestuelle, préverbale et pré-linguistique.

Les deux ouvrages d'Ivan Fónagy, *La métaphore en phonétique* (1974) et *La vive voix : Essais de psycho-phonétique* (1983), regroupent une série d'études consacrées à la communication vocale, aux bases pulsionnelles de l'articulation et au style vocal. L'attention est portée, dans ces ouvrages, aux mécanismes du langage, objets d'analyse. Ivan Fónagy

affirme le besoin d'une discipline phonético-dramaturgique analysant les habitudes gestuelles et vocales des artistes. Il ne propose pas cependant de méthode pour aborder la création vocale, mais révèle divers aspects et approches possibles du langage parlé, différents niveaux de lectures du texte écrit, qui ouvrent sur l'infini des possibles de la performance vocale. L'acte de parole possède de multiples dimensions, complexes de par leurs interactions constantes. La création vocale utilise et met en valeur ces dimensions variées. La performance dramatique se réduit aux dimensions buccales. Ivan Fónagy mène sa réflexion au travers d'expériences menées sur le terrain auprès de comédiens hongrois et français et d'analyses réalisées à partir de nombreux enregistrements cinéradiographiques. Dans sa recherche, il aborde la manière dont les émotions s'expriment à travers la voix, « l'expression vocale des attitudes émotives » (Fónagy, 1983, p. 32) et démontre que la dynamique de la performance vocale et l'émotion sont intimement liées. Ivan Fónagy insiste justement sur le « double codage » que l'acte de parole comporte, de telle sorte que toute parole suppose la transmission, à la fois d'un message linguistique, mais aussi d'un message para-linguistique : message contenu dans l'action émotionnelle qu'induit l'acte de parole et qui porte en lui une symbolique universelle. Son approche sous l'angle artistique permet de faire de nombreux rapprochements et de nombreuses analogies avec le travail corporel du comédien mime. Il est d'ailleurs pertinent de souligner, tout au long de son ouvrage *La vive voix*, l'omniprésence du champ lexical du mot mime.

2.2.1 La discipline phonético-dramaturgique d'Ivan Fónagy

Ivan Fónagy, dans son ouvrage *La métaphore en phonétique* (1979), explore tout d'abord les particularités sémantiques des sons du langage. Il constate en effet qu'il est possible de déceler ou d'établir de nombreuses corrélations entre les sons et leurs significations. L'articulation ainsi que l'aspect acoustique jouent également un rôle important dans l'acte phonatoire. L'étude et l'exploration des voyelles et consonnes révèlent que chaque son du langage possède et contient plusieurs caractéristiques physiologiques et acoustiques. Fónagy étudie et explore ainsi les nombreuses métaphores qui, se basant sur les

propriétés visuelles et les sonorités de certaines consonnes et voyelles, attribuent un ton particulier, une teinte, une densité, une texture aux différents phonèmes. La couleur de telle ou telle consonne ou voyelle va se définir par exemple en fonction des termes « clair », « sombre » ou « obscur » (Fónagy, 1983, p. 2). La conscience va décoder le ton perçu sous la forme d'un mouvement virtuel dans l'espace. Fónagy rappelle que Cicéron parlait déjà d'« échelle tonale » à ce sujet (Fónagy, 1979, p. 23). La représentation spatiale figure ainsi au premier plan. « Les sons ont comme tout corps trois dimensions : hauteur (altitudo), largeur (crassitudo), longueur (longitudo). La hauteur est appliquée à l'accent, la longueur à la durée du son, la largeur au timbre. » (Fónagy, 1979, p. 6-7) Les métaphores phonétiques permettent ainsi de mieux comprendre la manière dont nous percevons les sons et d'explorer nos rapports profonds avec ceux-ci, elles reflètent notre expérience personnelle et intime de l'univers sonore.

Après avoir abordé de manière isolée l'impact des sons, Fónagy étudie ce qui les relie entre eux, c'est-à-dire : l'accent, la voix, et l'intonation. La « mimique projective » (Fónagy, 1983, p. 122) de l'intonation, qui sous-entend « une courbe mélodique » et « un mouvement tonal » (Fónagy, 1983, p. 122), permet de révéler et d'exprimer par la voix, par l'expression sonore, différentes attitudes et émotions. La mélodie esquisse un trajet, un déplacement, et dessine un mouvement spatial virtuel des sons. À ce titre la mélodie peut suggérer une attitude corporelle. Ivan Fónagy révèle ainsi le caractère gestuel de l'intonation et du schéma rythmique du langage. « L'expression prosodique de la colère est [...] à mi-chemin entre le signe arbitraire tel que le mot colère et l'action que ce mot dénote. » (Fónagy, 1983, p. 149) Une dimension physique se dégage alors du mot.

Avec la notion de « mimique vocale », Ivan Fónagy introduit l'idée de la gestualité relative à la performance vocale (Fónagy, 1983, p. 27). La contraction musculaire buccale, les mouvements de la langue qui accompagnent le mouvement tonal, le ralentissement du rythme de la respiration ou au contraire son débit accéléré, permettent de distinguer l'une ou l'autre émotion, au-delà de ce que peut déjà exprimer en soi la mimétique faciale de l'acteur et sa situation de jeu. Les émotions sont ainsi rendues concrètes par la « mimétique pharyngo-

buccale » (Fónagy, 1983, p. 40). Cette gesticulation orale, si elle passe la plupart du temps inaperçue aux yeux de chacun, est cependant audible.

Fónagy arrive à la conclusion que ses « gestes buccaux » (Fónagy, 1983, p. 40) sont porteurs d'un message émotif précis qui transforment le message de base par l'écart plus ou moins important qui sépare « l'articulation émotive de l'articulation neutre » (Fónagy, 1983, p. 42). Il aborde de cette façon la dimension sonore de la mimique glottale, pharyngale et buccale, qui ne se perçoit pas seulement par la « mimique labiale » (Fónagy, 1983, p. 51), au niveau visuel, mais également au travers d'indications sonores. Il parle à ce sujet de la mimique audible. Il démontre ainsi que l'on perçoit également la mimique par l'oreille, les expressions faciales et buccales transparaissant au niveau sonore.

2.2.2 La « mimodynamique » des mots dans la pédagogie de Jacques Lecoq

L'approche de la voix et du texte dans la pédagogie de Jacques Lecoq permet de mettre en perspective l'étude d'Ivan Fónagy et la discipline phonético-dramaturgique qui semble se dessiner à partir de ses analyses. Tout comme la voix évoque un état de corps, une émotion, une attitude, chaque geste suggère une sonorité, une voix. La gymnastique dramatique qui fait partie de la préparation corporelle de l'acteur s'accompagne, chez Lecoq, d'une dimension vocale. « L'émission d'une voix dans l'espace est de la même nature que l'accomplissement d'un geste [...] Dans le mouvement peuvent être lancés un son, un mot, une phrase, une séquence poétique ou un texte dramatique. » (Lecoq, 1997, p. 79) La pédagogie de Jacques Lecoq expérimente la physique de la voix, il explore ainsi la dynamique et la résonance physique des mots et de certains textes, et vice versa, l'influence du mouvement corporel, de l'attitude physique, sur les mots. « Considérant le mot comme un organisme vivant, nous recherchons le *corps des mots*. [...] En français le "beurre" est déjà étalé, alors qu'en anglais, "the butter" est toujours en paquet ! » (Lecoq, 1997, p. 60) Des mots sont ainsi mis en mouvement par les élèves, y compris ceux qui ne parlent pas le

français, puisqu'ils prennent appui sur la dynamique suggérée par le mot et non sur sa signification.

Jacques Lecoq aborde ensuite certains textes dramatiques mais ne passe jamais par un travail « à la table ». Il prend le chemin de la « mimodynamique » qui explore les dynamiques internes du texte, les rythmes qui s'en dégagent « nous entrons dans les textes par le corps » (Lecoq, 1997, p. 147). Dans le dernier chapitre, « La voix du poète » (Fónagy, 1983), Fónagy analyse les caractéristiques vocales, contenues, entre autres, dans les structures rythmiques et dans les schémas mélodiques de certains textes. La lecture de ses textes rend déjà audible la voix et « presque le chant » (Fónagy, 1983, p. 274) du poète. Le poème est comparé à une œuvre musicale : la « mélodie du texte » (Fónagy, 1983, p. 273) faisant parfois oublier le texte littéral et son sens. L'interprétation artistique d'un texte poétique demande la prise en compte de la structure mélodique qui le compose.

[...] Nous demandons aux acteurs de rechercher une adhérence corporelle au texte, à ses images, ses mots, ses dynamiques, à partir du mouvement. Adhérence n'est pas interprétation. [...] Ma démarche pédagogique se garde de toute interprétation pour en rester au respect constant des dynamiques internes du texte, sans prise de position *a priori*. (Lecoq, 1997, p. 147)

La voix, selon Jacques Lecoq, se modifie alors pour devenir une « véritable *voix de corps*, seule capable de porter la dimension tragique véritable » (Lecoq, 1997, p. 149) lorsque le corps entier s'engage dans l'acte de parole. Les élèves gardent ainsi en mémoire ce rapport physique au texte essentiel de manière à envisager, dans un second temps, l'interprétation de celui-ci.

2.2.3 La mimique projective : *En terre, là-bas* d'Omnibus

En terre, là-bas de la compagnie Omnibus a été créé en 1998 et élaboré à partir du roman de William Faulkner *Tandis que j'agonise*. La voix des personnages est en voix off.

La recherche se situe ici dans la forme et dans la stylisation du geste. Le voile qui recouvre le visage des comédiens mimes permet, au même titre que le masque, de pénétrer un autre espace où le corps du mime acquiert le pouvoir de s'objectiver. Cette utilisation du voile qui recouvre leurs visages permet aussi que toute l'attention se concentre et se focalise sur le corps en mouvement et sur la gestuelle des personnages. Les expressions faciales, qui accompagnent d'habitude la parole, sont alors remplacées par les mouvements du corps dans sa totalité (mais plus souvent par des mouvements de la tête et du buste). La gestuelle indique également l'âge du personnage, la gestuelle qui accompagne une période de vie (gestuelle enfantine du petit gars très dynamique, les ouvertures du corps soulignent une certaine naïveté, les gestes du père sont plus lents et lourds, ses gestes semblent résister à l'espace). Un peu comme dans la *Commedia dell'arte* la manière de bouger révèle l'identité du personnage, sa personnalité. Les corps s'identifient également et représentent tour à tour le mouvement spatial des intonations de la voix, le monde animal (par exemple le poisson que pêche le petit gars, le cheval de Darle) ou encore des objets (les souches dans l'eau).

La transposition des mots et du texte dans le corps des comédiens mimes fait que le mouvement atteint parfois un degré d'abstraction tel que c'est la présence du texte qui donne du sens aux mouvements ; le corps et le texte divulguent alors deux informations mais qui se font écho. À d'autres moments, les messages stylistiques qui sont intégrés et se greffent à l'acte verbal et qui accompagnent les messages linguistiques sont représentés par le corps. Ces messages stylistiques (les expressions du visage, le ton, les intonations) ajoutent aux messages linguistiques des informations d'une autre nature. Ceux-ci sont représentés par une amplification des mouvements qui sont la plupart du temps presque imperceptibles lorsqu'on parle et qui sont des mouvements qui se condensent dans l'expression du visage. La performance dramatique qui est réduite d'habitude aux dimensions buccales dans l'acte de parole est ici répartie dans le corps et se manifeste par les mouvements du comédien mime. C'est donc le corps dans son entier qui va représenter le mouvement de la parole. Lorsqu'il y a des dialogues entre les personnages, ceux-ci donnent alors l'illusion d'être en train de parler ; ils font comme s'ils parlaient par un jeu de dynamo-rythmes, d'accentuation des mouvements du corps. La *manière* de bouger représente dans *En terre, là-bas* la *manière* de parler. Lorsque c'est la pensée du personnage qui est proférée par le texte il y a transposition

de la pensée dans le corps. Étienne Decroux affirmait en effet que le mime a l'aptitude d'imaginer et de représenter physiquement les conflits intérieurs qui le traversent. Aline Gélinas disait à ce sujet : « la tension qui oppose Hamlet et Claudius peut se loger entre une épaule et une hanche, entre les avancées de la tête et les inclinaisons du bassin. » (Gélinas, 1997, p. 68) Le mouvement va également exprimer les émotions des personnages. Les comédiens mimes amplifient et rendent physiques les émotions en mouvements révélées dans la voix et dans le texte proféré : « la mimique audible » est rendue physique et visuelle.

La présence des attitudes corporelles et de ce que Decroux appelait la statuaire mobile, offre à voir une ponctuation gestuelle qui accompagne très nettement la ponctuation de la phrase : lorsqu'un des personnages bouge (donc parle) les autres personnages s'immobilisent dans une attitude. Ils se passent le mouvement comme on se passe la parole (ne bougent presque toujours que lorsqu'ils parlent). La séquence de groupe avant qu'ils prennent la route pour aller enterrer leur mère au cimetière de Jefferson peut servir ici d'exemple : l'enfant, Vardaman, ("le petit gars") dit à son frère que sa mère est un poisson en représentant le mouvement du poisson par le mouvement de sa main (transposition), puis lorsqu'il dit : « pas vrai Darle ? » il effectue un mouvement accentué du coude qui frappe Darle (code gestuel, mouvement réaliste qui accompagne généralement cette expression). Lorsque Darle lui répond, il représente le mouvement des paroles qui s'enchaînent par les mouvements du buste et de la tête qu'il effectue et représente deux fois le verbe « était » par un mouvement sec d'inclinaison de la tête vers la droite. Lorsqu'il affirme qu'« elle est », il le représente par un mouvement d'inclinaison vers le bas et de translation avant de la tête. Le geste ponctue ainsi le verbe et établit un code gestuel : les mouvements de côté ou en arrière sont représentatifs du passé tandis que le mouvement frontal indique le présent. Lorsqu'il demande « pas vrai ? » au petit gars, il refait le même mouvement de coude en frappant l'enfant. Les mouvements des comédiens mimes ne sont pas toujours transposés et se rapprochent parfois du geste réaliste qui accompagne généralement la parole. Néanmoins, ces gestes quotidiens sont toujours stylisés. La grande précision et épuration des gestes qui sont, la plupart du temps, amplifiés, participe à cette stylisation de la parole par le mouvement.

Les personnages extérieurs à la famille sont représentés par des silhouettes en bois qui représentent l'attitude de la personne qui parle. Les silhouettes des personnages découpés dans les cartons sont aussi bougées lorsque ceux-ci prennent la parole (la prise de parole suggérée par la mise en mouvement des corps fait penser à l'enfant qui fait bouger un objet pour représenter un personnage qui parle). Le texte et le mime ne fonctionnent ici jamais l'un sans l'autre, il y a toujours à la fois une présence physique et une présence vocale :

[...] dans *La dame dans l'auto* le texte était ponctuel alors que dans *En terre, là-bas* c'est comme une méditation à l'état constant que tu entends et il y avait la volonté d'avoir les oreilles nourries et le regard nourri en même temps par deux sources tellement distinctes que tu ne mélanges jamais les sources et que tu peux apprécier le synchronisme. Un parfait synchronisme du texte par rapport au mouvement, qui plus est un mouvement narratif, comme du 'lip-sync', comme quand les gens prétendent chanter mais là c'est du mouvement en même temps que la parole. (Asselin, voir p. 91)

Il y a alternance de moments de mime plus figuratifs et de moments où le corps laisse entrevoir les modulations de l'affectif de la voix. Ce spectacle confirme l'idée qu'il est essentiel d'avoir une idée précise d'intégration de la voix en rapport à la proposition gestuelle. Cette combinaison du texte, de la voix et du mime et la manière dont ils interagissent, permet au mime de s'exprimer pleinement malgré la présence de la parole. La qualité vocale sert d'amorce à la création gestuelle (les intonations, le timbre, le grain de la voix, la musicalité). Le mime esquivait la dimension linguistique et intelligible de la voix. La voix est alors perçue « comme matérialité sonore autonome, mais aussi expressive et symbolique » (Febvre, 1995, p. 102).

2.3 Mise en abyme du contenu linguistique

User de détours avec la signification littérale permet à la proposition gestuelle de se dérober au contenu linguistique. Cet abord ludique et inusité du texte présente l'avantage d'éluder le problème de la redondance possible qui se profile lorsque l'acte de parole et

l'action physique du mime coexistent. Le risque que le geste soit ornemental et simplement décoratif est moins grand puisque la manière de voir et de penser le texte en rapport au mouvement cherche à être inventive et originale. Dans le spectacle *Shazam* (1997), de Philippe Decouflé, Christophe Salengro introduit par exemple la voix et le texte en échappant au sens. Il explore ainsi le caractère performatif de l'émission vocale, sa « matière sonore poétique » (Boisseau, 2003, p. 103). Le texte proféré constitue une matérialité dynamique qui trouve son équivalent corporel et se joue de la relation de scission classique de la parole et du mouvement, révélant leurs enchevêtrements et les situations cocasses ou déroutantes qui peuvent surgir lorsqu'ils s'inscrivent en faux. La répétition avec variations du texte proféré, également présente dans ce spectacle, peut être comparée aux répétitions avec variations du mouvement dansé, procédé fréquemment utilisé en danse dans le cadre de la composition chorégraphique. Decouflé en introduisant la parole appelle à « une tactilité et une écoute imaginaire » (Bernard, 2001, p. 131) et ludique, en explorant la dimension plurielle de l'acte d'énonciation. « Le texte, très présent [...] louvoie du côté de l'absurde. » (Boisseau, 2003, p. 34)

2.3.1 Jeux de mots et de gestes : *Le p'tit bal* de Philippe Decouflé

Philippe Decouflé dans sa création *Le petit bal perdu*¹⁹, déjoue à nouveau la domination linguistique. Il échappe au sens en jouant avec les mots, faisant dire à Bourvil ce que la chanson, « C'était bien », ne raconte pas. C'est ainsi que le bal perdu dont il est question se transforme en « une balle perdue » qui tombe du ciel, que le souvenir d'un « nom » devient un « non » de la tête, que le mot « d'eux » est représenté par « deux » doigts de la main et que la question de comment le bal « s'appelait » se transforme en « ça pelait ». Il ruse avec la représentation se prêtant, au travers d'un langage dérivé de la langue des signes, au jeu d'illustration et de « traduction gestuelle » d'un texte qui n'est pourtant pas celui de la chanson. C'est en effet en déconstruisant le texte d'origine de la chanson et en

¹⁹ Court-métrage d'une durée de 4 minutes, créé en 1993 avec Pascale Houbin sur la chanson « C'était bien » interprétée par Bourvil.

extrayant les mots du contexte dans lequel ils signifient, qu'il se permet de mettre en image la chanson au travers d'associations d'idées inventives, plus intéressé, en ce sens, « au procès signifiant qu'à la fixation sur le sens » (Febvre, 1995, p. 55).

La distorsion qu'il fait subir au sens des paroles de la chanson de Bourvil permet alors au récit chorégraphique et mimique de trouver sa logique propre au travers d'une « stratégie d'évitement du raconté » (Febvre, 1995, p. 10). La production gestuelle signifiante et mimique peut alors se déployer sans véritablement dépendre du texte et des significations qu'il véhicule. Le procédé artistique affiché expose le fonctionnement polyphonique possible de la production de sens lorsque le corps et la voix se relaient dans un rapport complémentaire et contradictoire, « sans pour autant se doubler l'un l'autre » (Febvre, 1995, p. 105).

Cette approche du texte au travers d'une mise en abyme du sens initial de celui-ci, permet au traitement illustratif utilisé d'éviter le simple pléonasma, d'être inventif et d'établir des circuits de relations sonores et visuelles créant une « errance de sens » (Febvre, 1995, p. 107). C'est la re-création du texte, par le découpage et le réagencement des mots, qui sert de matrice de représentation. La gestuelle échappe alors au déterminisme sémantique des paroles et propose un contact créatif et ludique et donc renouvelé du mime et de la parole.

Il est possible de retrouver, dans cette création de Philippe Decouflé accompagné de Pascale Houbin, plusieurs autres approches de la parole et de son équivalence gestuelle. L'approche « mimodynamique » des mots à laquelle Lecoq fait appel dans sa pédagogie apparaît lorsque le mouvement spatial et sensoriel des mots est suggéré au travers de la création d'un mouvement physique analogue à ce mouvement abstrait. Les mots « et c'était bien » sont alors évoqués par le mouvement de haussement d'une épaule suivie de l'autre, faisant davantage appel au ressenti dans l'interprétation physique des mots. Cette approche dégage une dimension physique et plus abstraite des paroles prononcées. La lecture, ou plutôt le contact qui se crée avec les mots, ne génère donc pas seulement des images mais provoque

également des sensations. La parole trouve sa forme visuelle et physique au travers des mouvements du corps et de ses différentes parties.

Aborder le texte de cette façon fait partie des procédés utilisés en danse et en mime pour bouleverser et déjouer le message initial porté par le langage articulé et crée des ambiguïtés sémantiques créatrices et stimulantes pour la composition gestuelle. « Faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée ; suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c'est, si l'on veut un "art". » (Barthes, 1964, p. 269)

2.3.2 Le « tissu signifiant » des corps : *Lettre au porteur* de Catherine Dubois

Selon Grotowski et Decroux, les gestes de l'acteur ne doivent pas chercher à illustrer les mots et à renseigner le spectateur sur ce que les mots disent déjà mais « par les différents antagonismes au sein de sa corporéité et entre celle-ci et sa parole et sa pensée, faire ressentir les conflits qui l'animent en les prononçant, ou les contradictions de la situation qu'ils décrivent ou évoquent » (Bernard, 1976, p. 299). Michel Bernard souligne ici les deux « via negativa » de la technique théâtrale que tous deux élaborent : « à côté de la négation par élimination ou dépouillement, la négation par opposition ou tension. » (Bernard, 1976, p. 299) L'expressivité est, en effet, toujours liée, pour Decroux comme pour Grotowski, à certaines contradictions, à un malaise. Dès lors, pour Grotowski, « l'expressivité corporelle ne saurait se suffire et exclure le langage verbal, substituer une textualité motrice au texte de l'auteur : elle s'inscrit bien plutôt en tension avec la signification de celui-ci. » (Bernard, 1976, p. 299)

Dans le spectacle *Lettre au porteur* de Catherine Dubois, créé en 1991, c'est la production signifiante résultante des corps et sa mise en relation avec la signification littérale qui produit un « rayonnement polysémique » (Febvre, 1995, p. 125). Ce rayonnement résulte de la construction par superposition et par accumulation : le contenu linguistique étant

modulé par la présence et le jeu de positionnement et de relation, déjà signifiants, des deux acteurs. Dans ce duo de portées, Catherine Dubois ne quitte jamais le corps de son partenaire de jeu, Lucas Thiery, et ne touche jamais le sol. L'histoire est celle d'un soldat à la guerre qui écrit une lettre à sa femme pour lui dire qu'il va mourir. Le contact des corps entre eux, le fait qu'il la porte et ne la quitte jamais, par sa valeur expressive et signifiante, est en tension et en opposition avec le contenu textuel qui, par le biais de la lettre lue, établit une distance nette entre les deux corps. Le fait qu'il l'évoque dans ces paroles, mais que dans le présent théâtral elle fasse corps avec lui, se laisse porter sans jamais toucher terre crée une ambivalence déclencheur de sens. Ce circuit de relation créé entre la mise en scène des corps et le contenu linguistique permet d'échapper à l'univocité de la narration physique et visuelle et de celle proférée. L'intrication des moyens de représentations utilisés, ainsi que l'opposition au niveau du contenu signifiant du visible et de l'audible, crée une narration tissée.

CHAPITRE III

LA PRISE DE PAROLE DANS *JOSÉPHINA*

3.1 Pour une dialectique entre le mime et la parole

Dans *Joséphina*, spectacle créé dans le cadre de cette recherche-crédation, le contexte, la situation entre les deux personnages en scène, Joséphina et Alfredo, a principalement orienté le choix des fragments de texte utilisés ou créés. Une gestuelle plus réaliste et naturelle, qui s'exprime non seulement par le corps mais également à travers la situation installée, a été privilégiée. « C'est la découverte que je souhaite à mes élèves : partir du geste naturel le plus simple pour parvenir au théâtre le plus élaboré. Car plus le théâtre est construit, plus il est grand. » (Lecoq, 1997, p. 89) L'effet recherché de la corporéité mise en scène était donc un effet de réel soutenu par une parole et une gestuelle « dépouillée » et « familière » (Febvre, 1995, p. 80).

La mise en œuvre de ce qu'on pourrait appeler la mimésis corporelle éloigne de façon fugitive ou insistante la "continuité harmonique" du corps dansant pour le proposer comme redoublement de la vie, amenant le chorégraphique à être comme un écho du réel. [...] la gestualité des individus relève d'un gestus teinté des singularités propres à un sexe ou à l'autre, à un caractère ou à une situation intersubjective définis [...] (Febvre, 1995, p. 81)

Si le geste tend de cette façon à être « naturel », la stylisation est cependant présente dans le choix minutieux des gestes, dans leur réalisation précise, dans le découpage des actions et dans l'utilisation et l'agencement inhabituel des deux corps mis en scène. L'approche du mime de Decroux et celle de Lecoq ont toutes deux secondé et inspiré à des moments et à des niveaux différents le processus de création de *Joséphina*. La recherche

d'une dialectique entre le mime et la parole s'est faite en interaction constante avec leurs réflexions et leurs découvertes respectives. Chez Decroux, la notion de dynamo-rythmes, l'épuration dans le mouvement et le découpage des actions ainsi que leur exécution précise et avec une intention donnée, a largement influencé la stylisation de la situation et la qualité de la gestuelle mise en scène. Les différents langages du geste existants dégagés par Lecoq ainsi que les explorations vocales qui accompagnaient ses « approches *mimodynamique* » (Lecoq, 1997, p. 62) du texte ont stimulé et aidé à développer des propositions gestuelles inventives en relation avec les interventions parlées. Des glissements de modes du quotidien au poétique en passant par l'illustration et l'abstraction ont ainsi été effectués afin d'expérimenter diverses approches du corps en lien avec le texte. Le désir était également que cette mise à l'épreuve de la parole demeure sous-jacente aux séquences proposées.

Si le geste peut prendre vie dans les sonorités du texte ou dans les images qu'il offre à voir, il peut aussi prendre vie dans le sens qui se dégage des mots. Le recours à la parole du comédien mime s'est cependant fait en évitant que celle-ci prenne la place de l'action physique et corporelle. L'usage d'une langue étrangère à certains moments (l'espagnol) a permis de mettre davantage l'accent sur les sensations et les sonorités que sur le sens. Norman Taylor²⁰ a également attiré notre attention sur l'importance d'employer des mots courts et dynamiques dans une création privilégiant l'aspect corporel et visuel. Privilégier leur emploi à l'usage de phrases grammaticalement plus construites permet en effet de maintenir un certain rythme afin d'accompagner et de soutenir l'action physique. En effet, la dynamique du texte proféré exerce une influence directe sur l'état de tension du corps en jeu. Pour cette même raison, nous avons préféré un ton de voix « sobre » et « familier » plutôt qu'une parole déclamatoire.

Dans le cadre de cette recherche-crédation, écrire au fur et à mesure des explorations et sélectionner certains textes déjà écrits, mais en les modifiant en lien avec le travail du corps, semblait être la meilleure approche pour établir ce dialogue entre la parole et la

²⁰ Propos recueillis lors d'un stage suivi durant la session d'Automne 2007. Norman Taylor est un ancien disciple de Jacques Lecoq et professeur d'analyse du mouvement à l'école Jacques Lecoq à Paris.

partition gestuelle du mime. Lors des ateliers de recherche, nous avons alterné, d'une part, des improvisations où des fragments de textes servaient de point de départ à la gestuelle pour stimuler et développer l'imaginaire corporel, et d'autre part des improvisations où la parole surgissait simultanément au geste (ou dans un second temps), à partir d'une exploration d'abord gestuelle et physique. Deux textes ont été écrits, ou plutôt composés - de façon à mettre en relief l'idée d'enchevêtrement et de relais du corps et de la parole - suite aux improvisations. Les autres fragments de textes ont été choisis pour leurs liens avec la situation instaurée au début de *Joséphina* ainsi que pour leur charge poétique au riche potentiel visuel. Ces textes se sont ajoutés au fur et à mesure, en correspondance avec les explorations faites lors des ateliers de recherche tandis que d'autres étaient écartés. Les séquences ont donc été travaillées, en premier lieu, de manière autonome et sans qu'un seul texte les unisse.

3.1.1 L'adresse au public

Jean-Louis Barrault affirme, à propos de la présentation de son premier spectacle, *Autour d'une mère*, élaboré à partir du texte de Faulkner *Tandis que j'agonise* et dans lequel le mime et la parole coexistaient, que ce spectacle lui avait permis de réaliser et de mettre en avant ce qui le passionnait véritablement : « les ressources infinies que fournit le corps humain. » (Barrault, 1959, p. 203) Il n'existe aucune captation de ce spectacle mais de nombreux écrits témoignent du succès de cette mise en relation historique du mime et des mots : « il a refait de toutes pièces un art de la mimique, tout à fait différent du réalisme grossier de la pantomime ordinaire ; le geste, réduit à l'essentiel, est pourtant toujours clair ; le texte toujours appuyé par la mise en scène et le geste, est réduit au minimum » (Virmaux, 1980, p. 202). Il est pertinent de relever l'idée que Barrault énonce dans la citation qui suit pour mettre en avant et en correspondance un des choix faits dès le départ dans *Joséphina* : « On ne parlait dans cette pièce, que lorsqu'on était seul ou que lorsqu'on était mort. » (Barrault, 1987, p. 68) Ainsi l'absence énigmatique de *Joséphina*, et le fait qu'Alfredo

soit à la fois « seul » chez lui, offrait un terrain de jeu propice à une prise de parole émancipatrice par l'usage notamment d'une certaine adresse souvent directe au spectateur.

Cette adresse au public, par la présence d'une narratrice, nous a semblé apporter de nombreuses possibilités quant aux fonctions du corps et de la gestuelle en rapport avec ce qui se disait ou se « racontait ». Nous cherchions de cette façon à créer une logique de jeu qui ouvrirait « des zones originales d'écoute et de curiosité » (Bonté, 2002, p. 22). Cet univers de « solitaires » installé d'emblée ainsi que le recours aux songes et aux souvenirs, permettaient l'émergence d'une dramaturgie composite et d'une approche singulière de l'acte de parole en relation avec la gestuelle. L'objectif était également de créer un espace de trouble entre le visible et l'audible afin que le spectateur soit porté à entrer dans un univers onirique plutôt que de s'interroger sur le déroulement de « l'histoire » ou sur l'évolution de l'intrigue : « Histoire des histoires qui s'interdisent précisément de devenir des histoires. [...] Et l'on se prend à rêver d'un art de la scène qui, comme la musique, trouverait inconvenant d'aller plus loin que la suggestion du récit ». (Smolders, 2002, p. 80)

L'adresse au public par le biais des « récits contés et mimés » ou encore du « monologue-confession » (Febvre, 1995, p. 107) désacralise également le matériau textuel perçu comme une réalité en soi immuable et « défait partiellement la dramatisation [...] ». Le langage prend une fonction d'appel au spectateur et semble l'inclure dans la scène qui se joue » (Febvre, 1995, p. 107). En effet, tout au long du spectacle, la comédienne incarne plusieurs rôles, elle est à la fois la narratrice omnisciente, le personnage de Joséphina et le fantôme de Joséphina dans le souvenir d'Alfredo. Elle peut également être perçue comme l'incarnation d'un pur fantasme d'Alfredo. Cette multiplication des rôles participe aux procédés mis en place pour brouiller les pistes et proposer une plus large palette de significations.

3.1.2 La narration tissée

De manière à démultiplier les points de vue et lectures possibles des séquences mimées et parlées, nous avons fait usage de la répétition, d'un développement par juxtaposition et d'un agencement des séquences qui soit porteur d'ambiguïtés et de surprises. Ces procédés nous ont permis d'opérer de constants glissements de sens et de « ruser avec le linguistique » (Febvre, 1995, p. 99). À ce titre, nous avons cherché à provoquer un trouble chez le spectateur dès lors que celui-ci serait tenté par une lecture linéaire ou exclusive de la création gestuelle. Barba met en évidence la valeur de cette approche en déplorant le non-usage de ce réseau complexe créé par la réalisation simultanée et la production entretissée des diverses « actions » de la scène (Barba, 1995, p. 48) :

Appauvrir le pôle de la simultanéité signifie limiter la possibilité de faire émerger dans le théâtre des significations complexes qui naissent non pas d'un enchaînement complexe d'actions mais de l'enchevêtrement de plusieurs actions dramatiques, chacune dotée d'une "signification" simple, mais composées, tissées entre elles, à travers une unité de temps unique. (Barba, 1995, p. 50)

Le travail corporel du mime explore la capacité métaphorique du corps, son aspect polysémique mais aussi sa capacité à créer du sens, à donner du sens au geste (même s'il s'agit d'un non-sens). Si nous avons cherché à nous soustraire au déroulement chronologique, il s'est révélé essentiel d'avoir une perspective d'ensemble du spectacle et des choix faits vis-à-vis de son écriture scénique. Nous nous sommes entourée pour cela d'une dramaturge, qui s'est joint à nous et dont le rôle a été déterminant, d'une part à cause du regard extérieur posé sur la création en devenir, mais aussi par rapport à l'articulation des séquences entre elles et à leur ordre, sans cesse remis en question vis-à-vis de l'ensemble de la proposition. Le fait que la dramaturge appartienne au milieu de la danse, plutôt qu'à celui du théâtre, a également été un choix déterminé par une intention précise :

[...] Ni la sémiologie du théâtre, ni celle du cinéma n'arrivent à nous convaincre de la parenté avec le chorégraphique, dans la mesure où l'existence d'une "histoire racontée" semble fondatrice de l'existence même du récit. Or, en danse actuelle, c'est rarement le cas ; globalement, la narrativité en danse semble "se défiler", échapper

(sauf exception) à toute saisie, de par la complexité extrême et l'intrication des moyens utilisés pour créer du sens. (Febvre, 1995, p. 113)

En effet, l'attention de notre dramaturge s'est portée sur le montage des séquences entre elles et des effets et impacts sur le sens, sur la pluralité de sens recherchée, résultant de leur succession et disposition. L'accent était mis sur la manière dont les textes étaient introduits dans la proposition gestuelle et sur l'effet produit par leur assemblage. Si la présence d'un récit est décelable dans *Joséphina* - l'adresse au public et les textes écrits ou choisis le mettent d'ailleurs en exergue - la volonté était de *suggérer* et non de *décrire*. Si le parti pris de plusieurs séquences parlées était d'illustrer le texte par le corps au point de parfois le paraphraser gestuellement, les langages mimés mis en scène suggéraient toujours la présence d'un récit sous-jacent au récit articulé et au seul sens dégagé par les mots prononcés. La « redondance » se trouvait alors être créatrice de significations nouvelles par l'illustration du texte par le corps et vice et versa du corps par le texte.

Cette recherche d'une narration tissée, qui s'est faite avec la participation de notre dramaturge, visait à éviter que le récit émis au travers du texte prononcé soit dominant ou autonome par rapport à la partition gestuelle mais que leurs narrations réciproques s'entretissent. Les procédés utilisés, comme celui de la répétition gestuelle avec variations de texte, la juxtaposition de récits, le chevauchement des séquences et la création de ruptures, font partie des nombreuses « contorsions des chorégraphes pour faire du récit sans raconter d'histoire » (Febvre, 1995, p. 10) et ont été utilisés de manière à éviter d'enfermer le geste ou la parole dans un sens donné et unique.

[...] Là encore, apparaissent des jeux contradictoires entre la mise en place d'un appareil para-chorégraphique à dominante langagière et leur "traduction" dansée concomitante à toute une stratégie d'évitement du raconté qui donne au récit chorégraphique sa logique propre. (Febvre, 1995, p. 10)

3.1.3 La parole fragmentée

Il y a le silence avant et après la parole et les silences qui, à l'intérieur même de l'acte de parole, ponctuent et rythment sa déclamation. Les pauses et les silences jouent en effet un rôle primordial dans la réception de l'acte de parole. Ils peuvent, dépendant de leur durée et de leur intensité, altérer le sens de l'intervention parlée ou être porteurs d'informations nouvelles et d'une autre nature. Ivan Fónagy affirme que les pauses et les silences dans la performance vocale stimulent l'imagination. L'acteur, tout comme le spectateur, remplit et nourrit ces silences de ces propres inventions, rêveries et pensées. L'utilisation dramatique et lyrique des pauses est donc fondamentale, car les moments de silence se révèlent être des moyens de communication privilégiés. En se référant à l'interprétation d'Oscar Ascher d'un poème d'Endre Ady, Ivan Fónagy constate que c'était les pauses qui avaient pris la parole (Fónagy, 1983, p. 259).

[...] Il n'y a pas de conflit entre la parole et le silence, le silence offre à la parole sa qualité. Un discours qui se passerait de la qualité du silence ne serait que verbiage. On aurait le désir de dire : "Assez ! Tais-toi ! Ta parole ne tient plus le silence nécessaire où elle prend sa véritable valeur." L'émergence du non-dit est là... (Lecoq, 1987, p. 97)

Les temps de silence correspondent à des moments où le spectateur peut donner libre cours aux divagations de son imagination, à ses intuitions et songeries silencieuses. Faire place et répartir des temps de silence entre les mots et les phrases, en faisant appel à une parole fragmentée, oblige le spectateur à être à l'« écoute » de l'expression muette mais révélatrice du langage non-verbal, qui accompagne la parole mais dont le sens ne concorde pas toujours avec le sens littéral du texte proféré. Pour cela, nous avons essayé que le texte, lors des interventions parlées, ne soit jamais le seul vecteur narratif par l'usage de « langages mimés » (Lecoq, 1997, p. 114) porteurs d'histoires. Le silence des corps n'est alors plus réductible ou assimilable à une simple absence de paroles. Les pauses laissent entrevoir la part de non-dits et les gestes évoquent la présence d'autres « récits », de narrations gestuelles qui remettent soudainement en perspective la narration vocale et articulée. En dehors des mots, et entre les mots, le corps devient conteur et fabuliste. Les séquences de prise de parole

du mime et les moments sans paroles et souvent en musique, représentant des scènes du quotidien d'Alfredo, s'alternent et se teignent réciproquement. Cette narration parcellaire offre à voir des fragments de vie et de mémoire. La place importante accordée au silence et la création d'une situation à partir de choix gestuels étudiés, permet l'économie des explications et des descriptions souvent superflues et bavardes du récit parlé. Cette approche permet d'user de l'expression verbale de manière modérée et sous la réserve que le metteur en scène tienne compte des réalités cachées qui peuvent être révélées par le récit muet des corps. Le récit en fragment est un récit ouvert, énigmatique et indéfini, qui oblige le spectateur à être actif. Il prolonge et complète alors ces débuts de gestes ou de paroles qui s'effritent, pour se créer sa propre histoire.

3.2 Une mosaïque de séquences mimées et parlées

3.2.1 Le corps, décor pour l'autre

Le parti pris de cette première séquence (voir p. 71, dvd 00:09:06 sec.) était de faire en sorte que l'illustration du texte énoncé puisse ouvrir sur d'autres lectures possibles de la partition gestuelle effectuée par les deux corps. La forme de langage mimé utilisée, que Lecoq nomme la « figuration mimée » (Lecoq, 1997, p. 112), pose la contrainte suivante : le corps doit représenter, tour à tour, les éléments, le mobilier et les objets nommés dans le récit parlé ; « le corps de l'un devient alors le décor de l'autre » (Lecoq, 1997, p. 112). Le corps de la narratrice représente donc, successivement, une porte, un vase, une table, etc. et nous obligeait à explorer la capacité métaphorique du corps. Pour cela, nous avons d'abord dégagé les ressemblances déjà existantes entre une partie du corps et les éléments figurants dans le récit parlé (le bras de la narratrice devient l'« écharpe » qu'Alfredo se passe autour du cou, son nombril « le trou de la serrure », son corps dressé représente « la porte », sa main, la poignée de porte, son œil droit, « le judas »). Dans d'autres cas, nous avons dû créer un rapprochement inédit par le biais d'un mouvement ou d'un positionnement dans l'espace

s'inspirant de la forme et de la dynamique de l'élément évoqué dans le récit (le dos droit et horizontal de la narratrice, son corps penché de profil au public, évoque « la table en bois » ; ses mains, sur lesquelles Alfredo pose les siennes, représentent « le mur » sur lequel s'appuie Alfredo ; les deux bras positionnés de manière à rappeler la rampe d'un escalier en colimaçon, et la course d'Alfredo autour de ce corps, une main posée sur son bras, créent l'image de « l'escalier » que monte Alfredo ; le corps de la narratrice dans son entier, en opposant une résistance au corps d'Alfredo qui essaye d'avancer, représente « le vent violent » auquel il se confronte en sortant de chez lui). Si le texte est court, descriptif et procède du constat, le degré de transposition que requiert la figuration mimée, de par la relation qu'elle instaure entre les deux corps, ouvre sur une autre lecture possible, intime et sensible, de la relation entre les deux protagonistes que sont Joséphina et Alfredo. Si le texte énoncé permet à la partition gestuelle d'être « comprise », il offre aussi la possibilité au mime d'oser une écriture gestuelle plus abstraite et métaphorique. Inversement, c'est au travers de la partition mimée que les mots prononcés acquièrent un sens second.

Le récit a été composé en même temps que la partition gestuelle avec l'intention de créer à la fois un « écart » entre ce qui est dit et ce qui est montré (lorsqu'Alfredo « défonce la porte » dans le récit parlé, il « défonce » la narratrice dans le récit mimé) et un « écart » entre ce qu'elle subit physiquement (les états dramatiques résultants de la violence avec laquelle son corps est manipulé) et la qualité vocale de sa narration qui demeure imperturbable. Ce détachement entre la voix calme de la conteuse et la dépense physique effectuée simultanément ou dans les moments de silences, suppose la « surimpression de deux messages contradictoires qui provoque le rire dans les calembours et mots d'esprit » (Fónagy, 1983, p. 24) ; ce qui accentue l'aspect ludique mais également troublant et inquiétant de la dialectique instaurée. L'objectif était de créer des zones d'ombres et de lumières à l'intérieur du récit conté qui s'exprimeraient par des « gestes-confidences » et qui attireraient l'attention du spectateur davantage sur la qualité des gestes, le contact des corps, la relation dessinée par leurs déplacements dans l'espace, le secret des regards, plutôt que sur les déroulements du texte et sa mise en action. La parole a donc permis aux différentes figurations mimées, aux allures parfois abstraites, d'être désignées et identifiées et aux gestes du mime de se soustraire au jeu des devinettes. Nous avons cherché à mettre en avant la

dimension créatrice et ludique qui peut résulter de la simultanéité de l'acte d'énoncer et de celui d'illustrer, cherchant à ce que la création gestuelle constitue un « tissu signifiant dense » (Febvre, 1995, p. 137).

3.2.2 La répétition gestuelle avec variation de texte

La reprise du récit mimé (voir p. 76, dvd 00:19:32 sec.), avec l'adjonction d'un matériel textuel nouveau, qui « raconte » autre chose, nous a permis d'explorer et de mettre en lumière la dimension polysémique du geste et sa capacité à signifier à différents niveaux. La répétition avait également pour objectif de révéler « le second degré des actions » menant à « une inévitable déréalisation ». (Moussoux-Bonté, 2002 p. 26)

Les élans unidirectionnels nous sont interdits : un acte, un geste sont aussitôt suivis d'un invisible commentaire, ils se chargent implicitement d'un doute. Le second degré des actions et des présences engendre une inévitable déréalisation, qui nous apparaît comme le seul moyen de pénétrer le réel sans s'embourber dans ses marais et de parcourir le visible sans s'empêtrer dans ses évidences. (Moussoux-Bonté, 2002, p. 26)

L'objectif de cette rencontre d'une même partition gestuelle répétée trois fois se juxtaposant avec un texte différent à chaque fois, était de parvenir à créer un « feuilleté de sens » (Barthes, 1982, p. 56) et d'ouvrir sur de nombreuses et nouvelles lectures possibles des gestes et des mots, comme de la relation entre Joséphina et Alfredo. Cette variation au niveau du texte permet de superposer des fictions hypothétiques et d'éviter que les mots limitent la portée des gestes du mime. À travers la répétition, « [l]a séquence n'épuise pas son contenu dans une représentation fermée, elle se maintient au contraire dans une certaine polysémie. Corps et voix sont dans un rapport complémentaire et contradictoire tout à la fois, ils se relaient sans pour autant se doubler l'un l'autre » (Febvre, 1995, p. 105). En effet, l'impression de superposition est d'autant plus forte que la gestuelle, qui illustre toujours le premier texte, malgré l'absence de celui-ci lors de la répétition, ne peut s'en détacher complètement. Si de nouveaux mots sont posés sur la même gestuelle, les mots prononcés lors de la réalisation antérieure du récit mimé, étant à l'origine de la création gestuelle,

résonnent toujours. Ce montage hétérogène bouleverse le sens premier qui était accordé aux gestes, aux mouvements, et aux déplacements dans l'espace et découvre les nombreuses couches de sens qu'un même geste peut contenir. Les positionnements dans l'espace et la gestuelle perdent leur caractère illustratif et deviennent autrement expressifs et porteurs d'un nouveau sens. La répétition n'apporte pas d'explication, mais amplifie la charge émotive et dramatique de la situation et la violence de la relation entre les deux protagonistes.

Évidemment la répétition transgresse la linéarité, et, d'une certaine façon, affirme la victoire de la forme sur la référence. [...] la répétition comme conduite chorégraphique, marque aussi l'impossibilité d'un recommencement et continue d'inscrire la danse dans un processus de métamorphose (de la danse et du sens) puisqu'on ne peut ni re-faire exactement la même chose, ni re-voir exactement la même chose. L'action, et le regard qui se pose sur elle, sont contaminés par le déjà fait et le déjà vu [...] La répétition s'ouvre alors à la différence, à la création. (Febvre, 1995, p. 139)

Le texte d'« Un homme paisible » tiré de *Plume* d'Henri Michaud (Michaud, 1938, p. 139-140) a été choisi parce que la violence qu'il exprime correspondait à celle de la séquence gestuelle, comme si cette dernière en était aussi l'expression. En plus de confirmer, d'une certaine manière, ce qui était suggéré lors du premier récit mimé et conté, c'est-à-dire un « dénouement » tragique et violent que le spectateur avait déjà pu appréhender, cette répétition (voir p. 76, dvd 00:19:32 sec.) apporte une signification nouvelle aux gestes cherchant à déclencher chez le spectateur une incertitude, un trouble et un questionnement sur sa première compréhension et analyse de la gestuelle. « Le contenu linguistique et expressif module le dansant et est modulé par lui. » (Febvre, 1995, p. 108) La juxtaposition du récit et de la figuration mimée élargit le champ des lectures possibles de la partition gestuelle et bouleverse le sens premier accordé aux gestes. Aussi bien l'œil que l'entendement du spectateur sont alors sollicités (Bernard, 2001, p. 127).

Cette séquence gestuelle est répétée une troisième fois (voir p. 82, dvd 00:32:03 sec.) accompagnée d'un texte de Xavier Durringer (Durringer, 2003, p. 37). Bien qu'Alfredo reste présent sur scène, Joséphina intervient seule au travers d'un « monologue-confession » (Febvre, 1995, p. 107). Elle réalise alors la séquence face au public et sans déplacement. Lors

des interventions parlées précédentes, c'était la narratrice omnisciente qui prenait la parole. Cette fois-ci, Joséphina prend la parole et se confie. Ce texte plus intimiste nous a permis de mettre à jour une autre dimension et une nouvelle signification de la même gestuelle. L'état intérieur de Joséphina révélé par le texte engendrait une modification dans la dynamique, le rythme et la qualité des gestes. La gestuelle est alors dépouillée de toute sa signification première (Bernard, 2001, p. 127) et semble mettre en évidence « l'état dramatique interne du personnage », ses « gestes cachés » (Lecoq, 1997, p. 113). Les gestes deviennent « mimages » : « gestes fulgurants qui expriment, dans une autre logique, l'état du personnage à un moment donné (sorte d'aparté corporel dans une phase de jeu) » (Lecoq, 1997, p. 113). Cette reprise mène à une sorte d'évanescence de la séquence.

L'idée que toute expression, qu'elle soit gestuelle ou orale peut, en fonction du contexte dans lequel elle s'inscrit (culturel, géographique, psychologique, etc.), aboutir à des significations différentes, a servi de fil d'Ariane dans ces trois séquences. Notre démarche consistait à inciter le spectateur à créer son propre univers et à laisser libre cours à son imagination et donc à ses interprétations.

3.2.3 Quand les gestes prennent le relai de la parole

Comme l'affirme Desmond Morris dans son livre *La clé des gestes* (Morris, 1978), « [n]ous appartenons à une espèce d'imitateurs et il est impossible à tout individu en bonne santé de grandir et de vivre dans une communauté sans en subir l'empreinte » (Morris, 1978, p. 18). Nous sommes en effet tous « mimes » dans la mesure où nous faisons appel, au quotidien, à toute une variété de gestes mimiques, « gestes qui transmettent leur signal par l'imitation » (Morris, 1978, p. 28). Ainsi, il existe entre autres, les *gestes schématiques* qui « choisissent un trait particulier de la chose à représenter, en le stylisant » (Morris, 1978, p. 30) et les *gestes symboliques* « pour représenter des humeurs et des idées » (Morris, 1978, p. 31) :

Il est souvent difficile d'interpréter les gestes symboliques parce que leurs origines se sont perdues. Mais certains se devinent, comme ceux symbolisant la stupidité. Ils varient d'un endroit à l'autre, mais ils indiquent toujours un dérangement du cerveau. Exemples : [...] petit coup sur la tempe, rotation du doigt sur la tempe, tour de vis sur la tempe, tape sur le front [...] (Morris, 1978, p. 31)

Utilisés la plupart du temps lorsque nous devons effectuer une communication rapide, les gestes « schématiques » ou « symboliques » accompagnent ou remplacent les mots. À ce titre, « [i]ls essayent de décrire quelque chose en ne retenant qu'un de ses traits remarquables pour l'exécuter lui seul. Il n'y a plus aucune tentative de réalisme. [...] les gestes schématiques se présentent généralement comme une sorte de sténographie » (Morris, 1978, p. 29). La scène de dispute entre Joséphina et Alfredo se prêtait bien à l'exercice de ce relai de la parole et du geste puisque la querelle fragilise l'acte de parole, jusqu'à entraver parfois son avènement lorsque la personne est sous l'emprise d'une émotion forte. Cette séquence révèle également notre usage naturel, spontané et souvent inconscient de ces alternatives gestuelles aux mots. La règle de jeu instaurée pour cette séquence de mise en dialogue du mime et de la parole (voir p. 74, dvd 00:18:24 sec.), consistait à explorer les relais de la parole et du geste dans notre communication quotidienne.

La brièveté et le rythme soutenu de cette séquence aux allures pantomimiques, ainsi que l'accélération et le raccourcissement progressif des phrases jusqu'aux onomatopées, nous ont permis de surmonter la difficulté de « la rencontre » entre les deux personnages et d'éviter que le dialogue soit « réaliste ». Cette rapidité dans l'exécution des gestes avait pour but de faire « valser l'effet-représentation pour l'effet sensoriel » (Febvre, 1995, p. 137) :

L'intensité générée bouscule l'effet mimétique des situations quand celui est présent, défait la familiarité de la gestuelle, quand celle-ci se fonde sur une proximité avec le quotidien, pour une sorte d'activation primitive de l'organisme dont les effets sur le spectateur passent par l'empathie sensorielle et kinesthésique. (Febvre, 1995, p. 138)

L'emploi de la vitesse représente effectivement une des « conduites d'évitement, de fuite ou de glissement du représenté » (Febvre, 1995, p. 134). L'accélération et la précipitation dans la réalisation de la séquence dénaturent « le dialogue ». Le spectateur

n'a pas le temps de s'attarder sur le sens des mots et des gestes, qui importent peu, mais reçoit la proposition dans sa globalité, à la fois sonore et visuelle.

3.2.4 Le brouhaha expressif

Une autre scène de ménage entre les deux protagonistes a permis d'expérimenter la fonction expressive résultant de la superposition de productions sonores diverses (voir dvd 00:22:30 sec.). La juxtaposition du bruit d'un sèche-cheveux, de la musique provenant de la radio et de la discussion entre les deux protagonistes en espagnol, accentué par l'action de se brosser les dents et l'inintelligibilité en résultant, avait pour objectif de créer un espace cacophonique porteur de sens et d'émotions :

[...] pour faire transparaitre l'expérience émotionnelle, elle [la parole] est réduite à une fonction purement expressive – mais dans la rencontre amoureuse et les échanges verbaux qui l'accompagnent, dit-on vraiment à l'autre, autre chose que les intensités qui nous parcourent ? (Febvre, 1995, p. 101)

L'usage d'une langue étrangère permet d'échapper à la communication d'un message verbal compréhensible pour transmettre davantage des intensités expressives audibles accentuant aussi l'influence hispanique de la création (déjà présente dans la musique, la scénographie, les odeurs d'oignons et de café). Les bruits du sèche-cheveux et du brossage de dents ont servi à mettre en place un univers sonore poétique et à éveiller l'imaginaire des situations quotidiennes et ordinaires. L'action de se brosser les dents rejoint également la démarche de Philippe Decouflé, révélée par Rosita Boisseau : « Longtemps que Decouflé préfère parler la bouche pleine que de peiner avec les mots et leur sens strict ». (Boisseau, 2003, p. 34)

Voix et paroles sont présentes presque au même titre que les effets d'éclairages, de musique ou de décor : elles ne sont que des relais "légers" du chorégraphique pour renforcer "l'ambiance" de la scène. Mais le bruissement de langage semble aussi démultiplier les corps, créer des relations inattendues dans l'espace entre corps, musique, son et mouvement ; le bruissement engendre un parcours. (Febvre, 1995, p. 105)

Cette exploration d'une matière sonore désignant une intimité a servi de renfort à l'écriture dramaturgique des corps. En effet, intimement emboîtés et mêlés, les corps illustrent, sans décrire ou expliquer verbalement, la situation et l'intimité du couple. Les actions quotidiennes de se sécher les cheveux et de se brosser les dents deviennent burlesques par l'imbrication des corps et les acrobaties effectuées. Le méli-mélo des corps contribue à la confusion générale de la scène.

3.2.5 Le pouvoir suggestif de la voix off

Le recours à la voix off (voir p. 80, dvd 0:27:05 sec.) mettait à l'épreuve un autre registre de parole. Une « voix intérieure », une parole plus réflexive et fragile. Elle permettait également de libérer le corps du mime de l'acte d'énonciation. Si l'approche du texte extrait de la pièce *Le Somnambule* de Gao Xingjian (Xingjian, 2000, p. 31) a été essentiellement sémantique (Bernard, 2001, p. 126), nous avons davantage cherché, par les enchaînements de « pose-tableau », à rendre compte du caractère énigmatique du texte et à exprimer une certaine tension affective qui le sous-tend. La partition physique met en effet en jeu une sensualité et une tension érotique sous-jacente au sens du texte. C'est la nature suggestive du texte qui a donc servi de source d'inspiration pour la création gestuelle. À l'aide d'un cadre, nous avons cherché à focaliser l'attention sur certaines parties du corps pour créer une suite de tableaux, d'images fixes qui se suivent, faisant davantage appel au ressenti.

Le parti pris d'une voix troublée par l'émotion était d'éviter une diction artificiellement et inutilement emphatique et de rendre perceptible l'expérience de la pensée en train de se faire. Le bégaiement et l'hésitation nous semblaient également générateurs d'émotions. Sa parole sans emphase devient d'autant plus intérieure et réflexive qu'elle est hésitante et indécise. Elle met en jeu une sensibilité qui influe sur la réception de la séquence gestuelle. La voix off colore et rythme de cette façon le récit. Elle lui donne une « texture » et se révèle porteuse d'histoires. La combinaison de cette voix troublée et de la séquence

corporelle précise et dessinée, participait à établir un équilibre, ou du moins une complémentarité, entre les deux formes d'expressions.

3.2.6 L'iconographie des mots

La séquence finale (voir p. 84, dvd 00:34:31 sec.) prend appui sur les paroles de la chanson de Chavela Vargas, *La Llorona*. Cette chanson a été choisie pour la richesse de ses images. La capacité métaphorique de l'agencement des deux corps a été explorée de manière à illustrer ou plutôt à *incorporer* les mots, et non ce qui est « raconté » dans la chanson. C'est le rapport entre les deux corps qui devient alors signifiant et expressif. Le sens se dérobe au travers de cette déconstruction du texte. Cette mise en corps des mots nous a semblé donner au mime l'occasion de s'exprimer pleinement sans qu'il ait à se soucier du lien entre les images successives proposées.

Le choix d'une exécution à la fois discrète et distante de la partition physique s'est fait de façon à ne pas être en compétition avec l'intensité dramatique véhiculée par la voix de Chavela Vargas. En effet, une des mesures prises dès le départ était d'éviter que la qualité gestuelle et les images proposées soit une surcharge au ton déjà passionné et au tourment exprimé par l'interprétation de la chanteuse. Le détachement dramatique au niveau du jeu des deux interprètes, le fait qu'ils ne cherchent pas à transcender la chanson, mais au contraire restent en retrait par rapport à celle-ci, empêche toute redite et superfluité gestuelle. La chanson traverse le corps, le corps n'incarne pas mais se laisse incarner par la chanson.

L'acteur doit se tenir en retrait du poème comme s'excusant d'en être indigne et présenter la chose plutôt que de l'incarner [...] On ne perfore pas un poète, on se laisse porter par sa vague : au lieu de la doter d'une musique qu'il possède, nous lui rendons celle qu'il nous donne. (Decroux, 1994, p. 55)

Le « pouvoir d'induction imaginaire » (Bernard, 2001, p. 128) de la chanson a servi de point de départ à l'élaboration de la gestuelle. « L'œil du chorégraphe parcourt le texte en ne se focalisant ni sur la signification, ni sur son caractère formel et esthétique, mais sur sa

force imageante. » (Bernard, 2001, p. 128) L'énonciation propre du corps en jeu, sa dimension poétique et métaphorique mais aussi sa capacité à opérer en tant que « symbole » a pu être pleinement explorée (par exemple, pour représenter le mot « Espagne » présent dans les paroles de la chanson, Joséphina adopte premièrement une posture de flamenco et les deux mains ouvertes d'Alfredo représentent son éventail. Dans un second temps leurs deux bras qui effectuent, de côté et alternativement, de grands mouvements rotatifs, offrent à voir l'image du moulin à vent, faisant référence au célèbre héros de Cervantes, Don Quichotte).

Les métaphores corporelles sont également en lien avec le récit, ou les récits, qui précèdent car il y a transposition de la complémentarité des deux protagonistes. En effet, ils ne se suffisent pas seul et ont besoin l'un de l'autre pour signifier. Par exemple, lorsqu'Alfredo tient le manche d'un parapluie cassé, Joséphina se place de manière à ce que ses bras ouverts représentent l'étoffe ouverte qui sert à le protéger de la pluie ; lorsqu'Alfredo s'allonge ventre au sol, tête et jambes levées de façon à ce que son corps dessine une courbe analogue à celle d'un bateau, Joséphina s'assied sur son dos et les deux bras d'Alfredo, dressés sur les côtés, deviennent les rames tenues par Joséphina, leurs deux corps forment alors ensemble l'image de la barque. La richesse des métaphores textuelles est décuplée par celles du corps. Par exemple, au moment où les paroles de la chanson disent que « lorsque le vent souffle sur les fleurs, elles donnent l'impression de pleurer », le corps dressé d'Alfredo, qui représente alors une fleur et sur lequel Joséphina souffle de toutes ses forces, se plie, et ses bras levés penchent sur le côté ; ses mains, qui représentent les feuilles, créent alors l'image de l'eau qui tombe, des larmes qui coulent.

La présence de la chanson nous a permis d'atteindre un plus grand degré de transposition et de passer d'une image à l'autre sans se préoccuper de l'« histoire à raconter », découvrant une création gestuelle émancipée, libérée du désir de signifier et de narrer du mime. Notre objectif était de nous rapprocher le plus possible de ce langage oriental « qui représente la nuit par un arbre sur lequel un oiseau qui a déjà fermé un œil commence à fermer l'autre » (Lorelle, 2003, p. 276).

CONCLUSION

Jean-Louis Barrault fait part de son expérience du mime auprès de Decroux en ces termes : « Depuis cette époque, mon corps est devenu visage. Je regarde avec les seins. Je respire au niveau du nombril et ma bouche est à mon sexe. Si je devais représenter cette impression en peinture, je choisirais le tableau de Magritte intitulé, je crois, le *Viol* » (Barrault, 1972, p.73). Cependant, il s'est dirigé vers le théâtre de texte affirmant que le mime se trouvait dans une impasse et que celui-ci ne le satisfaisait pas en tant qu'art silencieux. Son approche du corps en relation avec la voix ainsi que l'approche du mime de Jacques Lecoq ont ouvert un nouvel horizon au mime et à ses possibilités. Par leurs « appels aux mélanges » (Lecoq, 1997, p. 170), ils ont participé à l'invention de nouveaux langages et au renouvellement du théâtre : « [...] où l'acteur est en jeu, un théâtre du mouvement, mais surtout un théâtre de l'imaginaire » (Lecoq, 1997, p. 108.). Comme l'exprime Lecoq :

Ce n'est qu'en débordant les frontières, en passant d'un territoire à un autre, en les superposant, que la création véritable peut naître et que de nouveaux territoires se font jour. Les théâtres "purs" sont dangereux. [...] Le chaos est indispensable à la création, mais un chaos... organisé, qui permette à chacun de trouver ses propres racines et ses propres élans. (Lecoq, 1997, p. 170)

Tout au long de cette étude et de nos explorations pratiques, nous avons cherché à ce que cette volonté de décroisement sur la base d'un échange, cette mise en dialogue du mime et de la parole, n'atténue pas le potentiel de l'énonciation propre du corps en jeu et ne réduise pas le caractère plurivoque à la fois du geste et du mot. Ce mémoire-crédation s'est attaché à prendre acte d'un certain aboutissement des recherches menées pour placer le corps de l'acteur au centre de la représentation théâtrale. Si le mime naît au début des années trente pour contester et pour s'insurger contre une « *scène académique* » (Ruffini, 1995, p. 223) qui place en son centre le texte écrit et qui proclame sa primauté, proscrivant la dimension physique de l'acteur, il est important aujourd'hui de repenser le mime, ses apports,

grammaires et esthétiques diverses dans le vaste paysage aux frontières perméables de la scène contemporaine. « S'il y a une énigme du corps, c'est celle de l'étrange système d'échanges dont nous sommes constitués, qui nous a fait non compact, poreux, empathique et mimeur. » (Lorelle, 2003, p. 354) La création d'un spectacle consiste à mettre en jeu cette profonde et intime complémentarité des moyens expressifs et à explorer la manière dont ils s'enrichissent réciproquement. Pour cela, « [i]l ne faut pas servir le mime en tant qu'objet, mais s'en servir en tant que moyen d'expression » (Barrault, 1959, p. 72). « Nous sommes là pour recevoir des influences » affirme Peter Brook (Lorelle, 2003, p. 343).

Comme Monsieur Jourdain²¹ fait de la prose sans le savoir, le mime fait partie intégrante de toute représentation mais est rarement nommé en tant que tel. Pour cette raison, une forte volonté de protéger le mime en tant que discipline artistique autonome et distincte a longtemps pesé sur la transmission de ses savoir-faire. Le risque d'isolement et de sclérose ne semble jamais bien loin. La formation du comédien mime doit donc agir comme un stimulateur des possibles du corps. Dans une pratique corporelle visant la création artistique, l'important est « d'aviver la perception qu'on a du mouvement. [...] La plus minime variation du corps crée une réalité intérieure différente » (Oida, 1998, p. 35). En effet, toute habitude est « à la fois motrice et perceptive parce qu'elle réside entre la perception explicite et le mouvement effectif, dans cette fonction fondamentale qui délimite à la fois notre champ de vision et notre champ d'action » (Merleau-Ponty, 1945, p. 177). À partir de cette affirmation de Merleau-Ponty, il est également possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'habitude motrice s'accompagne d'une certaine habitude perceptive. Le comédien mime réduit par conséquent son champ perceptif par l'acquisition d'une technique et donc d'habitudes motrices qui accompagnent celles-ci. Il restreint alors le champ des représentations possibles qu'il peut porter sur scène.

²¹ Monsieur Jourdain est le personnage principal de la pièce *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière. Il ignore ce qu'est la prose et découvre qu'il dit de la prose depuis quarante ans sans le savoir. « Par ma foi ! Il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien, et je vous suis le plus obligé du monde de m'avoir appris cela. »

Le corps est le matériau du mime, il génère du sens. Si le mime tend à découvrir et incarner un corps « général » et « disponible », le danger serait de confiner la technique étudiée dans un style. En effet, l'incorporation d'une technique comporte toujours le risque pour l'acteur de s'enfermer dans un langage codifié. Une approche unidirectionnelle du mime entrave le déploiement de sa création. Prendre conscience de la multiplicité des matériaux environnants et des moyens de représenter dont dispose l'acteur permet d'« imaginer des espaces d'expression libre » (Bonté, 2002, p.15). En faisant place, de cette façon, à un « imaginaire du déplacement » (Mossoux-Bonté, 2002, p. 25), l'acteur s'offre un espace de jeu propice aux « associations imprévues de la sensation et de la pensée ».

Il [l'art] se doit de tenter des stratégies de détournement, de contamination, de pénétration, de ressourcement, toutes actions qui, extérieurement, le mettent en position inattendue et nouvelle vis-à-vis d'un réel sans cesse mouvant. Il a à demeurer exigeant envers lui-même et à défendre l'autonomie des styles et des formes. (Bonté, 2002, p. 12)

Ensuite, les voies possibles et empruntées pour instaurer une dialectique entre le mime et ses disciplines voisines sont infinies. Les règles de jeu instaurées et les procédés utilisés pour créer ce dialogue dans *Joséphina* ne sont que quelques pistes de réflexions et de travail possibles parmi beaucoup d'autres ; et celles exposées dans cet écrit ne sont en aucun cas des recettes. « Texte écrit, *performance text*, dimension linéaire de l'enchaînement, dimension tridimensionnelle de la simultanéité, ce sont là des éléments qui n'ont en soi aucune valeur, ni positive, ni négative. Les valeurs, positives ou négatives, dépendent de la qualité de leur rapport. » (Barba, 1995, p. 50) L'important est en effet la manière dont ces matières s'associent pour s'éclairer et se compléter.

APPENDICE A

EXTRAITS DE *JOSÉPHINA*

1) Le corps, décor pour l'autre : récit accompagné d'une « figuration mimée » (Lecoq, 1997, p. 112)

TEXTE	PARTITION GESTUELLE
	Joséphina dos au sol lit un livre. Ses pieds levés soutiennent le buste penché d'Alfredo endormi sur sa chaise. Joséphina commence à lire à haute voix et devient narratrice:
NARRATRICE : Trois mois plus tôt, Alfredo décide d'aller chez Joséphina »	
	La narratrice et Alfredo se mettent brusquement debout, Alfredo remet bien la planche de la chaise et la narratrice ramasse le chapeau d'Alfredo au sol. Ils se placent tous deux face à face, de profils au public, et s'immobilisent.
	Alfredo prend le chapeau et le pose sur sa tête puis saisit la narratrice par les épaules et la soulève. La narratrice est sur la pointe des pieds.
Il prend son manteau, L'enfile,	Alfredo prend un bras, se tourne dos à la narratrice puis prend l'autre bras tandis que la narratrice monte sur son dos
	Alfredo effectue un demi-cercle et se rapproche du public pour ensuite se repositionner face à la narratrice, qui est entre temps descendue de son dos.
met son écharpe,	Alfredo prend un des bras de la narratrice et l'envoie autour de son cou.
ses chaussures	La narratrice lève ses orteils et Alfredo place un pied puis l'autre sous les orteils de la narratrice.
	Alfredo se retourne et avance en emportant la narratrice avec lui : elle a le bras autour de son cou et ses pieds sur les pieds d'Alfredo.
	Alfredo s'arrête, la narratrice descend des pieds

	d'Alfredo et se positionne face à lui toujours de profil au public avec sa main en "poignée de porte"
et sort.	Alfredo pose sa main sur la main en "poignée de porte" de la narratrice qui fait alors un rond de jambe en pivotant sur sa jambe gauche et laisse passer Alfredo. Il se retourne ensuite et repousse la narratrice avec sa main sur son dos. La narratrice retrouve sa position initiale d'avant le pivot, avec la main toujours en "poignée de porte".
	Alfredo essaye d'avancer mais la narratrice l'en empêche.
Il marche jusque chez elle en luttant contre un vent violent.	Les deux corps se repoussent et tiennent ensemble à l'aide d'un contrepoids.
	Tous deux s'arrêtent face à face, de profil au public, et la narratrice lève sa main gauche qui devient alors "sonnette" (les doigts écartés).
Arrivé devant son immeuble,	
Il sonne...	Alfredo exerce une pression avec son index sur l'un des doigts de la narratrice.
	Alfredo attend un moment.
re-sonne,	Puis appui à nouveau avec son index sur l'un des doigts de la narratrice.
	La narratrice redescend son bras gauche et soulève sa robe laissant apercevoir son nombril, Alfredo se penche pour le regarder.
regarde par le trou de la serrure,	
	Alfredo se redresse et la narratrice lève son poing droit en poignée de porte à la hauteur de sa hanche droite.
essaye de forcer la porte,	Alfredo tourne le poing de la narratrice de droite à gauche.
	Ils s'arrêtent tous deux et restent un moment immobiles face à face.
	D'un coup, Alfredo s'élance pour essayer de bousculer la narratrice à deux reprises. Elle résiste mais la troisième fois il réussit à la bousculer. Elle se repositionne face au public.
puis décide de la défoncer.	
	Les deux bras de la narratrice se placent "en escaliers en colimaçons"
	Alfredo attrape le bras droit de la narratrice qui est plus bas que l'autre et commence à courir autour d'elle.
Il monte les escaliers à la hâte jusqu'au troisième,	La narratrice tourne sur place au fur et à mesure qu'Alfredo tourne autour d'elle.
trébuche,	
	Alfredo trébuche. Il pose ses mains au sol pour se

	<p>ratrapper et se retrouve en poirier les jambes en l'air. La narratrice rattrape avec ses mains les pieds d'Alfredo en l'air et se place dos à lui et se penche en avant. Regard public de la narratrice.</p>
se rattrape	
	<p>Elle fait basculer Alfredo sur son dos. Alfredo se retrouve sur ses pieds devant la narratrice, face au public. La narratrice ramasse le chapeau d'Alfredo tombé au sol, pose le chapeau sur la tête d'Alfredo puis se positionne devant lui. Il pose alors sa main sur l'épaule de la narratrice.</p>
et s'appuie contre le mur un moment pour se reposer.	<p>Alfredo reprend son souffle immobile la main toujours posée sur l'épaule de la narratrice.</p>
	<p>Alfredo s'essuie le front avec le revers de sa main droite, sa main gauche soulevant le chapeau. La narratrice lève son bras gauche sur le côté et sa main s'ouvre comme si elle était appuyée contre un mur.</p>
Il se dirige vers la porte de Joséphina,	<p>Alfredo pose sa main paume ouverte sur la paume de la narratrice en regardant côté jardin. Le regard fixe, il avance, les mains se posant en alternance l'une contre l'autre, jusqu'à ce que la narratrice se replace de profil face à lui.</p>
	<p>Alfredo regarde avec son œil droit dans l'œil droit de la narratrice.</p>
regarde par le judas,	
frappe,	<p>Alfredo frappe poings fermés trois fois sur le front de la narratrice.</p>
	<p>Elle se déplace légèrement en pivotant sur sa jambe droite et effectue un début de rond de jambe à gauche.</p>
et s'aperçoit que la porte est entrouverte.	
	<p>Alfredo repousse la narratrice qui effectue un rond de jambe entier cette fois-ci en pivotant sur sa jambe droite. Alfredo s'avance et fait quelque pas.</p>
ALFREDO : Joséphina ?	
	<p>La narratrice se déplace et se positionne dos au public les deux bras en l'air, les genoux légèrement pliés et les pieds en ouverture. Elle représente alors un vase.</p>
Joséphina ?... Joséphina ?	
	<p>La narratrice tourne sa tête légèrement sur le côté droit et reprend la parole.</p>
NARRATRICE : Énervé, il décide de tout casser :	
	<p>Alfredo se déplace énervé et se retrouve face à la narratrice restée dans la même position.</p>
le vase de sa belle mère,	

	Alfredo prend la tête de la narratrice dans ses deux mains et frappe sa tête contre un de ses genoux. La narratrice est rejetée en arrière et se retrouve face public. Elle se positionne immédiatement en "statue" : le bras droit en l'air, le bras gauche sur le côté gauche, les genoux légèrement fléchis et le poids sur la jambe droite.
la statue qui lui avait coûté très cher,	
	Alfredo soulève la narratrice représentant la statue et l'incline sur le côté droit. Il la lâche soudainement et elle tombe au sol sur son côté droit.
	La narratrice se relève aussitôt et se place de profil en se baissant de manière à ce que le haut de son corps fasse un angle droit avec ses jambes.
la table en bois	
	Alfredo se déplace et frappe violemment le dos de la narratrice avec son coude. Elle s'effondre au sol. La narratrice reste cette fois-ci au sol mais se tourne pour être dos au sol puis lève ses jambes et les croise.
et la plante verte offerte à la pendaison de crémaillère.	Alfredo traîne la narratrice au sol en la tirant par les pieds avant de jeter ses jambes au sol avec violence.
Puis, il entend Joséphina qui monte les escaliers,	Alfredo se redresse brusquement, alerte.
SCHHHT, SCHHHT	La narratrice se relève et court pour se positionner près de la chaise où s'était endormi Alfredo. Elle lève sa main gauche poing fermé. Alfredo accourt vers elle et tire de gauche à droite la main de la narratrice qui effectue un mouvement de va-et-vient pour représenter les "rideaux". Alfredo se glisse derrière l'espace créé par le bras soulevé de la narratrice et se retrouve dos à la chaise et face au public.
et décide de se cacher.	
Joséphina...	La narratrice regarde dans le livre posé au sol et retrouve tranquillement sa position initiale au sol, le livre entre les mains, tandis qu'Alfredo retrouve sa position endormi le haut du corps penché sur le côté soutenu par les pieds de la narratrice. Elle enlève avec son pied le chapeau de la tête d'Alfredo puis recommence à lire :
voyant la porte grande ouverte, devine qu'Alfredo est là. Elle se dirige vers les rideaux, va pour les ouvrir et...	
	Alfredo se réveille brusquement.

2) Quand les gestes prennent le relais de la parole : à demi-mot, les « gestes schématiques » (Morris, 1978, p. 30) complètent.

Les mots en *italiques* ne sont pas prononcés.

TEXTE	PARTITION GESTUELLE
ALFREDO : Tu me prends la tête	Alfredo se retourne vers Joséphina et place ses deux mains de chaque côté de sa tête d'un air exaspéré.
JOSÉPHINA : Et ! <i>Ferme ton clapet, hein !</i>	Joséphina mime le mouvement du clapet avec sa main droite.
ALFREDO : Je te donne ça, tu prends ça !	Alfredo tend son bras droit et montre un niveau avec sa main gauche puis un autre niveau plus haut sur son bras.
JOSÉPHINA : Arrête de remuer le couteau dans la plaie.	Joséphina mime l'action de remuer un couteau dans son ventre.
ALFREDO : Quand t'es partie j'avais les boules...	Alfredo mime avec ses mains deux grosses boules au niveau de son cou.
JOSÉPHINA : T'étais tout le temps bourré alors déjà que t'es barré !	Joséphina met sa main au niveau du son nez avec ses poings fermés puis met sa main ouverte cette fois-ci au niveau de sa tempe en tournant son poignet.
ALFREDO : Je pensais que toi et moi c'était sérieux.	Alfredo illustre avec ses deux index la relation entre eux. Il sert ensuite les deux index ensemble.
JOSÉPHINA : « Sérieux ».	Joséphina mime les guillemets en fléchissant et en redressant, tour à tour, l'index et le majeur de chaque main.
ALFREDO : Je pensais que toi et moi c'était du sérieux.	Alfredo reprend le mouvement de ses deux index, puis les rapproche en les mettant côte à côte.
JOSÉPHINA : Mon œil, c'est du pipo.	Joséphina place son index en dessous de son œil puis mime le pipo avec ses deux mains.
ALFREDO : Tu préfères que je me casse.	Alfredo montre le chemin de la sortie avec ses deux mains.
JOSÉPHINA : Oui !!!	Joséphina approuve la décision par la tête.
ALFREDO : Donc je me casse.	Alfredo montre à nouveau, avec ses deux mains, le chemin de la sortie et se dirige vers celle-ci.
JOSÉPHINA : Et, reviens !	Joséphina fait signe à Alfredo de revenir avec son doigt.
JOSÉPHINA : Tu la vois celle-là !	Joséphina lève le bras et montre la paume de sa main droite.
ALFREDO : Eh !	Alfredo s'avance vers Joséphina et pointe son index sur elle.
JOSÉPHINA : Quoi ?	Joséphina enlève d'un coup de main le chapeau d'Alfredo qui tombe au sol.
ALFREDO : Hein !	Alfredo garde le doigt pointé vers Joséphina et sa tête effectue une translation avant.
JOSÉPHINA : Hein !	La tête de Joséphina se rapproche à son tour d'Alfredo.
ALFREDO : Et !	Alfredo repointe du doigt Joséphina.
JOSÉPHINA : Oh ! Oh ! Oh !	Joséphina dévie de la main les pointés du doigt d'Alfredo.

ALFREDO : Pfffff !!!!!	Il se redresse et émet un soupir en secouant la tête.
JOSÉPHINA : ttttt...	Elle pointe son doigt au sol pour lui indiquer la place où il était et doit rester.
ALFREDO : Eh ! Oh ! Hein !	Il lui touche un sein, l'autre et la pousse en arrière.
JOSÉPHINA : Hah !	Elle s'agrippe à Alfredo et lui donne une claque.
ALFREDO : Oh !	Alfredo rattrape la main de Joséphina avant que celle-ci atteigne son visage et pousse à nouveau Joséphina en arrière.
JOSÉPHINA : Ahhh !!!	Elle s'agrippe aux bras d'Alfredo.
ALFREDO : Aiiii !!!!	Joséphina tire les cheveux d'Alfredo.
JOSÉPHINA : Ahhhh !	Alfredo tord les bras de Joséphina.
ALFREDO : Ouou!	Joséphina donne un coup de pied au niveau du sexe d'Alfredo.

3) Reprise de la « figuration mimée » (Lecoq, 1997, p. 112) mais avec variation au niveau du texte : « Un homme paisible » dans *Plume* (Michaux, 1963, p. 139-140)

TEXTE	PARTITION GESTUELLE
	Alfredo et la narratrice sont face à face de profil. Alfredo saisie brusquement la narratrice par les épaules et la soulève, elle est sur la pointe des pieds et tourne la tête vers le public.
NARRATRICE : Étendant les mains hors du lit, Plume fut étonné de ne pas rencontrer le mur.	
	Alfredo prend un des bras de la narratrice, se tourne dos à elle puis prend l'autre bras tandis qu'elle monte sur son dos.
"Tiens, pensa-t-il, les fourmis l'auront mangé..."	Alfredo fait un demi-cercle, se rapprochant du public, pour se repositionner face à la narratrice qui redescend et se place devant Alfredo de nouveau de profil.
et il se rendormit.	
	Alfredo prend un des bras de la narratrice et l'envoie autour de son cou. La narratrice lève ses orteils et Alfredo place un pied puis l'autre sous les orteils de la narratrice. Alfredo se retourne et avance en portant la narratrice qui a le bras autour de son cou et les pieds sur ceux d'Alfredo. Alfredo s'arrête, la narratrice descend des pieds d'Alfredo et se positionne face à lui toujours de profil au public avec sa main "en poignée de porte". Alfredo pose sa main sur la main de la narratrice qui fait alors un rond de jambe en pivotant sur sa jambe gauche et laisse passer Alfredo. Il se retourne ensuite et repousse la narratrice avec une main. Elle retrouve sa position initiale d'avant le pivot avec la main toujours en "poignée de porte". Alfredo marche mais avance difficilement comme s'il luttait contre le vent et tient son chapeau d'une main pour éviter qu'il s'envole. La narratrice, derrière Alfredo, attrape sa chemise et la secoue.
Peu après, sa femme l'attrapa et le secoua :	Elle continue à secouer la chemise et parle en regardant le public.
	Tous deux s'arrêtent face à face de profil au public et la narratrice lève sa main gauche qui devient alors sonnette (les doigts écartés).
"Regarde, dit-elle, fainéant !	
	Alfredo pousse avec son index sur l'un des doigts de la narratrice. Alfredo attend un moment, puis re-sonne.
Pendant que tu étais occupé à	Alfredo se redresse et la narratrice lève son poing droit en

dormir, on nous a volé notre maison."	poignée de porte à la hauteur de sa hanche droite. Alfredo tourne le poing de la narratrice de droite à gauche. Ils s'arrêtent tous deux immobiles face à face. La narratrice redescend son bras droit et soulève sa robe laissant apercevoir son nombril, Alfredo se penche pour le regarder.
En effet, un ciel intact s'étendait de tous côtés.	La narratrice tourne sa tête vers le public pendant qu'Alfredo continue à regarder comme au travers de son nombril.
	Alfredo se redresse et reste un moment face à la narratrice. Regard public de la narratrice :
"Bah, la chose est faite", pensa-t-il.	
	D'un coup, Alfredo s'élance pour essayer de bousculer la narratrice à deux reprises. Elle résiste mais la troisième fois il réussit à la bousculer. Les deux bras de la narratrice se placent "en escaliers en colimaçons".
Peu après, un bruit se fit entendre.	
C'était un train qui arrivait sur eux à toute allure. "De l'air pressé qu'il a, pensa-t-il, il arrivera sûrement avant nous"	Alfredo attrape le bras droit de la narratrice et commence à courir autour d'elle. La narratrice tourne sur place au fur et à mesure qu'Alfredo tourne autour d'elle.
	Alfredo trébuche, pose ses mains au sol pour se rattraper et se retrouve en poirier les jambes en l'air. La narratrice rattrape avec ses mains les pieds d'Alfredo et se met dos à lui. Regard public de la narratrice.
et il se rendormit.	
	La narratrice se courbe en avant. Elle fait basculer Alfredo sur son dos. Alfredo se retrouve sur ses pieds devant elle et face au public. Elle ramasse le chapeau d'Alfredo tombé au sol, pose le chapeau sur la tête d'Alfredo puis se positionne devant lui face public. Il pose alors sa main sur l'épaule de la narratrice.
Ensuite, le froid le réveilla.	Alfredo reprend son souffle immobile, la main toujours posée sur l'épaule de la narratrice.
	Alfredo s'essuie le front avec le revers de sa main gauche, sa main droite soulevant le chapeau.
Il était tout trempé de sang	
Quelques morceaux de sa femme gisaient près de lui.	La narratrice lève son bras gauche sur le côté et sa main s'ouvre comme appuyé contre un mur la paume ouverte. Alfredo pose sa main paume ouverte sur sa paume de main à elle en regardant côté jardin. Le regard fixe, il avance, les mains se posant en alternance l'une contre l'autre, jusqu'à ce que la narratrice se replace de profil face à lui.

[...] - Voyons, disait le juge,	Alfredo regarde avec son œil droit dans l'œil droit de la narratrice.
comment expliquez-vous	Alfredo frappe poings fermés trois fois sur le front de la narratrice.
que votre femme se soit blessée au point qu'on l'ait trouvée partagée en huit morceaux, sans que vous, qui étiez à côté, ayez pu faire un geste pour l'en empêcher, sans même vous en être aperçu.	Alfredo reste immobile et attend pendant que la narratrice parle en le regardant.
	Alfredo la pousse et elle se déplace légèrement en pivotant sur sa jambe droite, effectuant un début de rond de jambe à gauche. Alfredo la repousse encore et celle-ci effectue un rond de jambe entier en pivotant sur sa jambe droite. Regard public de la narratrice.
Avec le sang, pensa-t-il, surgissent toujours quantité de désagréments ;	
ALFREDO : Joséphina ?... Joséphina ?	Alfredo s'avance en faisant quelques pas. La narratrice se déplace pour se positionner dos au public les deux bras en l'air, les genoux légèrement pliés et les pieds en ouverture pour représenter un vase. Elle tourne légèrement la tête pour regarder le public.
NARRATRICE : si ce train pouvait n'être pas passé,	La narratrice, qui n'a pas bougé, reprend la parole.
	Alfredo se déplace énervé et se retrouve face à la narratrice. Alfredo prend la tête de la narratrice dans ses deux mains et la frappe contre un de ses genoux. La narratrice est projetée en arrière et se retrouve face public pour se positionner en "statue" : le bras droit en l'air, le bras gauche sur le côté gauche, les genoux légèrement fléchis, le poids sur la jambe droite. Regard public de la narratrice.
J'en serais fort heureux.	
	Alfredo soulève la narratrice et l'incline sur le côté droit. Il la lâche et elle tombe au sol. Elle se relève aussitôt et se place de profil en se baissant de manière à ce que le haut de son corps fasse un angle droit avec ses jambes. Regard public de la narratrice.
Mais puisqu'il est déjà passé..."	
	Alfredo se déplace et frappe violemment le dos de la narratrice avec son coude. Elle s'effondre au sol. Elle reste cette fois-ci au sol mais se tourne dos au sol, lève ses jambes et les croise.

et il se rendormit.	
[...] Voilà le mystère. Toute l'affaire est là-dedans.	Alfredo traîne au sol la narratrice en la tirant par les pieds avant de jeter ses jambes violemment au sol.
	Alfredo se redresse brusquement, alerte. Regard public de la narratrice toujours au sol.
[...]- L'exécution aura lieu demain.	
	La narratrice se relève et court pour se positionner près de la commode, la main gauche levée poing fermé. Alfredo accourt vers elle et tire de gauche à droite la main de la narratrice qui effectue un mouvement de va et vient et représente alors les "rideaux", Alfredo se glisse derrière l'espace créé par le bras soulevé de la narratrice et se retrouve dos à la commode et face au public.
Accusé, avez-vous quelque chose à ajouter ?	Alfredo regarde face public, la narratrice le regarde.
- Excusez-moi, dit-il, je n'ai pas suivi l'affaire.	Regard public de la narratrice.
Et il se rendormit.	Elle regarde à nouveau Alfredo qui se détourne (face à la commode et dos au public).

4) Le pouvoir suggestif de la voix off : texte extrait de la pièce *Le somnambule* (Xingjian, 2000, p. 31). L'attention est portée sur certaines parties du corps ou certains gestes par l'utilisation d'un cadre.

TEXTE : ALFREDO EN VOIX OFF	PARTITION GESTUELLE
Une chaussure...	Alfredo est assis sur sa chaise et enfle sa deuxième chaussure.
ça reste toujours une chaussure. Mais une chaussure de femme,	Le pied de Joséphina apparaît dans le cadre. Elle enfle sa deuxième chaussure posée au milieu du cadre.
Il doit bien y avoir une histoire.	Alfredo se lève et se place à côté du cadre. Il se penche vers sa chaussure pour mieux l'enfiler avant de s'asseoir à la droite du cadre.
Une chaussure quelconque, jetée avec les ordures ménagère, rien de plus banal. Mais une chaussure de femme jetée...	Joséphina, sa chaussure enfilée, pose ses deux pieds côte à côte à une des extrémités du cadre.
sait-on vraiment si c'est de la chaussure ou de la femme elle-même dont on a voulu se débarrasser ?	Alfredo pousse Joséphina, au niveau de ses chaussures, avec son pied droit. Joséphina est poussée doucement et le bas de ses jambes traverse, d'une extrémité à l'autre, le cadre.
Entre cette chaussure et la femme qui la portait s'enchaînent peut-être une série de complicités qui ne te regardent pas.	Alfredo prend le cadre dans sa main droite et le fait pivoter afin que Joséphina puisse placer ses deux pieds à l'intérieur de celui-ci. Il remonte le cadre lentement suggérant l'idée d'un déshabillage.
Et pourtant, tu es prêt à t'imaginer une foule de choses qui vont t'entraîner dans une sale histoire.	Alfredo descend le cadre de manière à suivre son autre main qui descend le long du dos de Joséphina et s'arrête au niveau de ses hanches. Il esquisse une caresse sur la fesse droite de Joséphina avec sa main gauche.
	Joséphina s'allonge dos au sol, Alfredo reste debout à ses côtés le cadre en main.
Meurtre ?	Joséphina place ses deux jambes dans le cadre tenu par Alfredo et les laisse retomber. Celles-ci sont retenues au niveau de l'arrière des genoux par la structure du cadre.
Piège ?	Les talons de Joséphina tiennent le cadre. Alfredo passe sa tête à l'intérieur de celui-ci. Joséphina resserre ses jambes brusquement au niveau du cou d'Alfredo.
Chantage ?	Joséphina croise les jambes et maintient toujours le cadre grâce aux talons de ses chaussures. Alfredo, s'étant redressé, laisse glisser sa main droite sur la cuisse de Joséphina.
Qui pourrait le savoir ?	Immobilité

	Alfredo pose le cadre au sol. Joséphina se relève et se place devant lui.
Intrigué par cette maudite chaussure,	Alfredo se recule et Joséphina esquisse un premier pas de tango en se laissant tomber dans les bras d'Alfredo, son pied gauche qui traîne au sol se place dans le cadre.
tu devrais la jeter une fois pour toutes.	Deuxième pas de tango avec Joséphina qui effectue un boleó entre les jambes d'Alfredo.
Tu es tout à coup saisi d'effroi...	Ils s'avancent, en dansant, vers l'avant-scène.
Si tu appelles la police ou les passants, pour peu qu'il y en ait, tu auras l'air de chercher des histoires.	
	Ils se dirigent vers une table placée devant la première rangée des spectateurs.
[Musique de Carlos Gardel]	Ils s'assoient, prennent un verre de vin posé à leurs pieds, marquent une pause en exécutant des micromouvements sur la musique de Carlos Gardel. Puis, Alfredo se relève, s'avance au centre de l'avant-scène. Joséphina le suit. Alfredo se retourne vers elle. Ils reprennent la position de départ et font une série de pas sur le côté pour revenir vers le cadre. Joséphina prend le cadre en main.
Mais ce qui est étrange, c'est que tu ne te sens déjà plus innocent,	Joséphina met le focus sur la main droite d'Alfredo qui montre une tension. Alfredo place sa main sur sa bouche et Joséphina suit son mouvement de la main avec le cadre.
comme si tu étais déjà entraîné dans un crime, et que tu ne pouvais plus t'en sortir.	Alfredo regarde à droite et à gauche.
	Il passe ensuite sa tête à travers le cadre, s'immobilise et sourit. Le cadre est alors maintenu par une pression de ses bras de chaque côté.

5) Solo de « mimage profond » (Lecoq, 1997, p. 113) qui reprend pour la troisième fois la « figuration mimée » (Lecoq, 1997, p. 112) mais cette fois-ci sans partenaire et avec un autre texte : extrait d'*Histoires d'Hommes* (Durringer, 2003, p. 37.)

TEXTE	PARTITION GESTUELLE
	Joséphina hausse les épaules, caresse sa nuque en tournant la tête pour regarder Alfredo immobile dans le cadre et place ses deux bras autour de son ventre puis répète cette même séquence de mouvement :
JOSÉPHINA : Je ne me suis jamais sentie seule,	Joséphina hausse les épaules,
	Se caresse la nuque en tournant la tête,
J'ai toujours été triste.	place ses mains autour de son ventre.
Et la tristesse fait renaître les êtres disparus.	Elle lève ses doigts de pied et se retourne pour marcher en arrière les doigts de pied toujours levés.
Je les revois sans cesse	Joséphina exécute une rotation sur le côté (mouvement de la porte qui s'ouvre), sa jambe gauche en point fixe. Elle se positionne doucement face public. Le dos de Joséphina se courbe et ses mains se lèvent.
Comme une danse nocturne,	Elle reste dans cette position.
	Puis elle se relève et se gratte la tête un instant avec sa main gauche avant de positionner sa main au dessus de sa tête à gauche, la main légèrement tournée et les doigts écartés.
un tourbillon léger,	Elle reste dans cette position.
un petit diaporama	Sa main gauche descend tandis que le poignet de sa main droite pivote à la hauteur de sa hanche droite dans un sens puis dans l'autre.
déroulant lumineux.	Joséphina lève sa robe et laisse apercevoir son nombril.
	Joséphina regarde derrière elle en se tournant vers la gauche et en courbant son dos puis se redresse brusquement face au public et envoie ses deux bras en l'air, l'un plus bas que l'autre.
Je les sens dans un courant d'air,	Joséphina regarde à nouveau derrière elle en se tournant vers le côté gauche et en courbant son dos à nouveau.
une porte qui claque,	Joséphina se redresse brusquement face au public.
un rideau qui s'envole,	Ses deux bras se lèvent l'un placé plus bas que l'autre.
	Ses deux mains au dessus de sa tête semblent saisir quelque chose et puis elle redescend les mains en

	inclinant le buste.
une odeur de tabac dans les toilettes.	Elle se courbe vers le sol les deux bras s'abaissent devant elle.
	Joséphina tend une main vers la gauche, les doigts écartés et se redresse légèrement en regardant dans la direction de sa main
Je les perds	Son autre main se lève et fait le même mouvement que sa première main, elle observe ses deux mains.
et les retrouve	Sa main droite caresse sa main gauche.
	Ses mains retombent.
au coin d'un bois,	Face au public, son œil droit s'ouvre davantage et sa tête se tourne légèrement vers la gauche et effectue une légère translation avant.
	La jambe gauche effectue un rond de jambe en pivotant sur la jambe droite restée en point fixe.
dans un caramel,	
un nuage,	Joséphina commence à tourner sur place
une herbe humide,	Elle s'arrête presque dos au public, ses deux bras ses lèvent et ses genoux se plient..
	Ses bras redescendent doucement tandis qu'elle continue son tour pour s'arrêter à nouveau face public. Son bras droit se lève vers le ciel, le bras gauche se positionne sur son coté gauche, elle fléchit ses genoux légèrement et son poids est sur sa jambe droite.
dans une pluie matinale,	
	Ses bras redescendent et elle se met de profil en effectuant un quart de tour vers la gauche et se penche en avant, le buste en angle droit par rapport à ses jambes.
des gouttes de rosée,	Son regard balaye le sol.
un lièvre gicle	Sa main droite prend appui sur le sol.
et ricoche	Son corps se dépose au sol, sa tête est vers le public mais dos à lui.
	Le dos au sol et les jambes en l'air, elle frotte un ses pieds contre l'autre.
et je pense à toi.	

6) L'iconographie des mots : « Bande mimée » (Lecoq, 1997, p. 112) illustrative de la chanson de Chavela Vargas, *La Llorona* (traduite au français).

PAROLES DE LA CHANSON	PARTITION GESTUELLE
	Joséphina dos au sol, les jambes en l'air, Alfredo tient un des pieds de Joséphina et gratte sa plante de pieds comme s'il grattait une guitare. Il s'arrête et Joséphina place ses deux pieds côte à côte.
Tous	Alfredo compte les doigts de pied de Joséphina.
m'appellent	Joséphina approche un de ses pieds de l'oreille d'Alfredo qui tient son pied comme s'il s'agissait d'un téléphone.
le noir, llorona	Joséphina essuie les yeux et les joues d'Alfredo avec sa plante de pied comme pour essuyer ses larmes.
Noir mais affectueux	Joséphina exerce une pression avec la plante de ses pieds sur les joues d'Alfredo.
Tous m'appellent le noir, llorona Noir mais affectueux	Actions : idem
Je suis comme le piment vert, llorona	Joséphina a les deux pieds joints (en forme de piment). Alfredo avec sa main coupe "le piment" en son milieu, les deux pieds s'écartent et s'ouvrent, sauf les talons qui eux restent collés ensemble.
Piquant mais délicieux	Alfredo passe son doigt sur la plante de pied de Joséphina et approche son doigt de sa bouche comme pour goûter le piment.
Je suis comme le piment vert, llorona Piquant mais délicieux	Actions : idem
Pauvre de moi, llorona Emmène-moi au bord du fleuve	Alfredo se couche ventre au sol, sa tête vers le public est redressée et ses deux bras sont écartés sur le côté représentant les rames d'un bateau. Joséphina s'assied sur son dos, les pieds recroquevillés au niveau de ses épaules et attrape avec ses mains les bras d'Alfredo. Joséphina rame et regarde au loin derrière elle.
Pauvre de moi, llorona Emmène-moi au bord du fleuve	Actions : idem
Couvre-moi de ton manteau, llorona	Joséphina et Alfredo se redressent et Joséphina pose ses pieds sur les genoux et se recroqueville de façon à ce que les deux bras d'Alfredo et son corps la couvrent.
Parce que je meurs de froid	Joséphina se redresse toujours en portée sur les genoux d'Alfredo et se frotte les mains et se les réchauffe puis se recroqueville à nouveau dans les bras d'Alfredo
Couvre-moi de ton manteau, llorona	Actions : idem

Parce que je meurs de froid	
	Moment de guitare : le corps de Joséphina devient la guitare
Je ne sais pas ce qu'ont les fleurs, llorona	Joséphina et Alfredo se couchent tous deux au sol. Ils sont de dos au public, leurs avant bras et mains apparaissent petit à petit.
Les fleurs du champ sacré	Leurs mains et avant bras se penchent d'un même côté et leurs doigts bougent comme si le vent soufflait sur eux.
Je ne sais pas ce qu'ont les fleurs, llorona Les fleurs du champ sacré	Actions : idem
Lorsque le vent les fait danser, llorona On dirait qu'elles pleurent	Alfredo se redresse et se retrouve debout, dos au public, avec juste son bras gauche levé sur le côté avec son index qui pointe vers le ciel. Joséphina est de profil et souffle sur le doigt levé d'Alfredo qui se penche lorsque le souffle de Joséphina l'atteint.
Lorsque le vent les fait danser, llorona	Joséphina souffle de plus en plus fort et ce sont les deux bras d'Alfredo qui tout d'un coup semblent emportés par le vent et tout son buste s'incline.
On dirait qu'elles pleurent	Alfredo se recroqueville buste en avant. Joséphina, qui se trouve derrière lui, recouvre les yeux d'Alfredo avec une de ses mains et le berce avec l'autre main posée sur son épaule.
Pauvre de moi, llorona	Joséphina se tourne et effectue un lancer, Alfredo suit ce mouvement avec son bras qui représente alors le fil de la canne à pêche que tient Joséphina. Alfredo prolonge le mouvement de Joséphina. La position des bras de Joséphina évoque l'image d'un pêcheur qui tient une canne à pêche en main. Alfredo le buste penché en avant a le bras qui bouge très doucement évoquant le fil de la canne à pêche emporté par le courant.
Emmène-moi au fleuve	Tous deux sont face au public, Alfredo derrière Joséphina mime avec ses mains l'ondulation des vagues et de l'eau tandis que Joséphina, les deux mains sur ses joues, mime le poisson.
Ma llorona, llorona Emmène-moi au fleuve	Actions : idem Sauf que cette fois-ci Alfredo mime de sa main gauche l'hameçon de la canne à pêche et que Joséphina, qui mime le poisson, mord à l'hameçon.
Couvre-moi de ton manteau, llorona Parce que je meurs de froid	Joséphina qui a mordu à l'hameçon se retrouve la tête entre les genoux d'Alfredo et ses jambes sont recroquevillées dans l'espace qu'Alfredo lui laisse en inclinant son buste en avant.
Couvre-moi de ton manteau, llorona	Joséphina étend ses jambes qu'Alfredo attrape. Il les pose sur ses épaules pour transporter Joséphina et se

Parce que je meurs de froid	positionner face au public.
	Moment de guitare : la jambe droite de Joséphina devient le manche de la guitare.
La lune est une femme, llorona	Joséphina caresse de sa main le ventre rond d'une femme enceinte. Alfredo est derrière elle de dos et sa main droite est en forme de lune.
C'est pourquoi le soleil de l'Espagne	Joséphina prend une position de danseuse de flamenco, Alfredo derrière elle a ses deux mains unies et les ouvre d'un coup, doigts écartés, comme s'il s'agissait d'un éventail.
La lune est une femme, llorona C'est pourquoi le soleil de l'Espagne	Actions : idem
Il inonde les montagnes, llorona Parce que la lune le trompe	Ils marchent tous les deux vers l'arrière de la scène en portée (jeu de contrepoids et de balancés).
Il inonde les montagnes, llorona Parce que la lune le trompe	Joséphina boit de l'eau et se positionne sur l'un des derniers carrelages de l'appartement d'Alfredo. Alfredo prend la carafe d'eau et verse de l'eau dans l'oreille de Joséphina qui crache comme une fontaine l'eau qu'elle avait dans la bouche.
Pauvre de moi, llorona Dans un champ de lys	Alfredo prend le manche d'un parapluie cassé et se positionne accroupi. Joséphina s'assied dos au public en prenant appui sur le dos d'Alfredo. Les deux bras de Joséphina se lèvent d'un coup et prennent la forme du parapluie ouvert.
Pauvre de moi, llorona Dans un champ de lys	Tous deux se placent de profils et leurs bras tournent par alternance représentant les ailes du moulin qui tournent.
Celui qui ne connaît pas l'amour Ignore ce que c'est que de souffrir le martyre	Alfredo et Joséphina se placent l'un derrière l'autre. Joséphina représente alors la guitare qu'Alfredo joue. Joséphina enfouie sa tête dans le cou d'Alfredo qui la repousse à deux reprises.
Celui qui ne connaît pas l'amour Ignore ce que c'est que de souffrir le martyre	Ensuite elle monte son pied le long de la jambe d'Alfredo. Il repousse son pied violemment et la fait changer de position.
	Moment de guitare.
Je te rêvais en train de dormir, llorona	Alfredo et Joséphina sont de nouveau l'un derrière l'autre, leurs quatre mains se placent successivement sur le côté droit pour représenter l'oreiller sur lequel Joséphina pose alors sa tête. Ensuite, Joséphina bascule la tête en avant sur le côté gauche et lève sa jambe, c'est alors son pied qui sert de repose-tête à Alfredo.
Tu dormais paisiblement	Alfredo et Joséphina se redressent et les deux bras d'Alfredo apparaissent s'ajoutant aux deux bras de Joséphina. Leurs quatre bras font un même mouvement

	suggérant la quiétude.
Je te rêvais en train de dormir, llorona Tu dormais paisiblement	Actions : idem
Soudain arriva l'oubli, llorona Et j'ai rêvé que tu étais réveillée Soudain l'oubli est arrivé, llorona Et j'ai rêvé que tu étais réveillée	Alfredo se positionne dos au sol, les genoux repliés sur son torse et les deux bras en l'air. Joséphina s'assied sur les jambes repliées d'Alfredo, les bras d'Alfredo soutiennent le dos de Joséphina. Elle ne touche plus le sol. Berceement léger.
Si c'est parce que je t'aime que tu aimes	Joséphina redevient guitare mais cette fois-ci elle est dos au public dans les bras d'Alfredo. Alfredo gratte son dos comme s'il grattait une guitare
Veux-tu que je t'aime plus encore ?	Joséphina libère son bras droit (qui représente alors le manche de la guitare) pour pointer des endroits du dos qu'Alfredo va ensuite gratter.
Je t'ai déjà donné la vie, llorona	Alfredo la retourne violemment face public et recommence à jouer de la guitare.
Que veux-tu de plus, tu en veux toujours	Petit à petit sa main se rapproche du sein de Joséphina et il met la main dans le décolleté de sa robe.
Plus	Joséphina frappe avec sa main la main d'Alfredo.
	Joséphina se liquéfie dans les bras d'Alfredo. Alfredo essaye de la soutenir mais elle lui glisse entre les mains, il essaye de la relever mais elle ne cesse de retomber. L'action se répète.

APPENDICE B

ENTREVUE AVEC JEAN ASSELIN

S.H : Lorsque vous êtes venu parler de votre dernier spectacle *L'amour est un opéra muet* à l'UQAM durant le mois de février, vous avez affirmé que vous faisiez du mime parlé « par dépit ». Êtes-vous en quelque sorte contraint à recourir à l'usage de la voix ou est-ce que ce travail du mime en lien avec la parole est une démarche artistique qui était voulue, un terrain de recherche que vous vouliez explorer?

J.A : Il n'y a pas de dépit en tout cas. Ce n'est pas un constat d'insuffisance du mime, le mime se suffit tout à fait par lui-même ; mais les besoins, l'histoire de notre compagnie, son contexte culturel, ont fait que pour rayonner, pour simplement exister, il a fallu élargir le champ d'investigation, le territoire si on peut dire de notre dramaturgie. Lorsqu'on fait une œuvre souvent je résume le champ dramaturgique d'Omnibus en disant qu'on va du pur à l'impur en passant par des hybrides, par des hybrides typiques comme par exemple *Le temps est au noir*, *En terre, là-bas*. Les impuretés, ce sont les grandes œuvres du répertoire : on a fait la *Célestine* de Fernando de Rojas dans une traduction de Michel Garneau, on a fait évidemment beaucoup de Shakespeare, les *Comédies barbares* de Ramon del Valle-Inclan, donc des œuvres de répertoire mais quand on aborde ça c'est toujours des raretés. Donc sur un très large front, ce qu'on appelle les impuretés c'est des œuvres de répertoire qui commandent véritablement que les interprètes, même s'ils sont des mimes, restreignent, retiennent leur expressivité corporelle. Mais même dans cette retenue, quelqu'un qui a étudié le mime va avoir un comportement fort différent d'un acteur qui se dit physique mais qui exprime simplement sa bonne santé gymnastique. Ce n'est pas seulement dans le vocabulaire gestuel, c'est dans le caractère sémantique de ce que tu fais, symbolique de ton comportement, tu fais sens, tu donnes sens, tu ne t'exprimes pas toi-même, tu exprimes tout court, tu fais sens avec ta personne, c'est quelque chose que je peux considérer avec un acteur mime, ce n'est pas parce qu'ils sont particulièrement intelligents ou plus intelligents que les acteurs normaux mais les acteurs normaux sont contre, ils regardent leur entonnoir par le gros bout et il y a des partis pris radicaux contre ce qu'ils appelleraient la « non sincérité », le début d'un formalisme est une absence de sincérité. Dans l'école en vogue, mettons dans l'enseignement du théâtre, la sincérité est factice de mon point de vue, je n'y crois pas un instant. Nos mimes, même quand on joue du Shakespeare ou des œuvres du répertoire où le corps doit s'effacer beaucoup au bénéfice de la parole, le mime est une recherche de la vérité plus que celle du témoignage. Mettons, pour revenir à ta question, une dramaturgie très large qui va de l'impureté des œuvres de répertoires à des hybrides et c'est peut-être là qu'on va rejoindre peut-être le plus tes questions, des hybrides où le mime est vraiment confronté avec une parole mais dans des formes non pas intégrés comme chez des acteurs normaux, qui vont faire briller la pseudo personnalité de l'artiste... et les puretés ce sont des œuvres de pur mime comme on en a créé, *L'Amour est un opéra muet* par exemple, même si ce n'est pas le

phrasé le plus puriste. Donc il n'y a pas de dépit, il y a la nécessité de travailler sur un très large front, de décroiser, de se donner le plaisir de cette alimentation, de ces grands textes. Sur le plan philosophique, je suis persuadé que le mime pur est beaucoup plus substantiel dans le théâtre que tous les textes de Shakespeare, de Racine, de Corneille. Tous ces textes, pour moi sur un plan philosophique, c'est accidentel, c'est une immense chance, c'est un hasard, c'est une fortune mais c'est un accident de la chose pure.

S.H : Est-ce que vous pensez avoir atteint le « mime vocal » auquel aspirait Decroux ? Avez-vous pris en considération lors de vos explorations ses propos sur le mime vocal ? Si oui, lesquelles vous ont guidé et servi dans vos créations ultérieures ?

J.A : Étienne Decroux a pensé au mime vocal mais un peu comme une utopie, une chose aussi utopique que son mime corporel finalement. Oui ces propos m'ont servi, je pense que oui. Je me souviens que nos premières créations, au sortir de l'école d'Étienne Decroux après 5 ans, utilisaient beaucoup la parole. J'étais très heureux de la première création d'Omnibus qui était, pas une révolte du tout, mais il y avait une espèce de réaction et la distance de l'Atlantique a sans doute aidé Omnibus à se distinguer d'Étienne, par rapport à des amis comme Claire Heggen et Yves Marc qui sont plus près géographiquement et qui ont senti le besoin d'un presque rejet. Nous, nous nous sommes distingués mais sans rejeter du tout. On a utilisé notamment du mime vocal dans cette commedia dell'arte où il n'y avait aucune parole syntaxique mais c'était une parole onomatopéique un peu... C'était un peu du mime vocal je pense, qu'Étienne pensait à ce genre de choses,...mais il était toujours un peu dans les utopies.

S.H : Vous êtes partis de la *Méditation* de Decroux pour élaborer un texte. Quel est votre regard aujourd'hui vis-à-vis de cette expérience ? Est-ce que vous avez cherché à traduire les gestes en mots ?

J.A : J'ai interprété, c'est mon interprétation littéraire d'Étienne Decroux. C'est une espèce de position qui va dans le même sens de ce que j'appelle le mime substance du théâtre par rapport au littéraire accident du théâtre. C'était un peu comme j'ai fait dans *L'amour est un opéra muet*, on a servi la musique alors que d'habitude typiquement la musique va servir un propos, au cinéma par exemple, pour rendre ça plus intéressant. De même que dans *L'amour est un opéra muet*, on s'est ingénié à servir très humblement la musique, même en étant narratif parfois, dans une chose comme *La méditation* que j'ai interprétée en mots, il y avait cette volonté de dire : ce qui est initial, ce qui a généré le littéraire, c'est le corps. Pour moi, c'est un hommage à Étienne et sur le plan pédagogique il y avait un intérêt de faire connaître Étienne et puis partager ma connaissance que j'ai de lui. Je mets dans cette interprétation littéraire de son œuvre mimique mon admiration pour lui, ma connaissance de lui et c'est aussi pédagogiquement pour inciter les élèves à interpréter ce qu'ils font. C'est aussi une réaction à ce dont on parlait tantôt : les disciples qui ont tendance à prendre Étienne comme une vérité absolue alors qu'il était extrêmement vivant. Son vocabulaire était d'une audace étonnante, vu de l'extérieur tout à l'air pareil mais quand on le connaît c'est très différent et je reproche à ses disciples notamment de prendre toujours ça comme de l'acquis qu'on ne

discute pas. Souvent quand j'enseigne *La méditation* je demande aux gens de faire de ces poèmes littéraires pour qu'il y ait une interprétation intellectuelle de ce que tu fais, qu'il y ait une réflexion intellectuelle, que ça aille au-delà de l'expérience physique.

S.H. : Qu'est-ce qui vous avait inspiré dans l'écriture ? Est-ce que ce sont les états de corps qui vous ont inspiré (écriture automatique, faire appel à d'autres personnes pour traduire ce poème corporel...)?

J.A. : Ce n'est pas automatique du tout et je ne crois pas à une écriture partagée. Je pense que j'écoute beaucoup les artistes avec qui je travaille mais en même temps je signe beaucoup ma maîtrise d'œuvre si c'est moi qui signe l'objet ou ma mise en scène, j'ai évidemment en même temps un grand respect pour le jardin intérieur de l'acteur. Sur *La méditation* c'était quand même un contexte précis, quand j'ai écrit ça, j'intégrais *La méditation* d'Étienne Decroux à une œuvre sur l'histoire humaine, puis ma prémisse - ça c'était une maîtrise d'œuvre, c'est moi qui imaginais - et donc la prémisse c'est que Sirius, l'étoile la plus lointaine, regarde l'humanité et trouve que ces gens-là sont divins, ce sont ses fétiches, ses idoles, c'est comme une inversion où Dieu regarderait l'humanité s'il existait et il dirait c'est des êtres extraordinaires. Alors, au tout début du spectacle, on lançait le spectacle avec *La méditation* d'Étienne Decroux. Tout le show était autour du pèlerinage humain où les gens tombent et se relèvent tout le temps et Sirius dit : c'est incroyable leur capacité à se relever, et *La méditation* c'était ça, c'était l'histoire de leur corps. Et il y avait l'interprétation de tous les mouvements alors je me souviens d'un mouvement en particulier où Etienne a l'air de créer une espèce de chevalet et il fait un mouvement (démonstration) puis il le refait une deuxième fois, puis moi je l'ai interprété, ces deux gestes là, comme la couleur, et puis la deuxième fois « rupestre », les œuvres rupestres, c'est l'art. J'interprétais tout : parfois c'était l'alexandrin, la rythmique est vraiment importante, puis il y avait également toute une interprétation sur l'architecture, les architectures pharaoniques, byzantines « devenues poussières d'étoiles » (démonstration), ce segment se termine comme un château de sable qui sèche et puis ça s'effrite et puis il ne reste rien... Souvent je joue dans des pièces à l'extérieur et le mime est d'une efficacité redoutable (exemple dans Feydeau). C'est toute cette ouverture dramaturgique...

S.H. : Dans vos créations précédentes, vous avez exploré différentes approches du rapport texte/mime. Est-ce qu'une de ces approches vous a semblé plus adéquate, plus propice à ce mariage de la parole et du mime ? Avez-vous été déçu ou moins convaincu par une de ces approches (en lien avec les réactions du public) ?

J.A. : Tout dépend des projets. Je veux toujours faire effort pour ne pas me réjouir trop d'un succès ou être trop déçu d'un insuccès ou d'une non réussite, mon seul critère c'est mon évaluation personnelle. Ça varie tellement selon les projets, on évalue une création à l'onde de l'intention et de ce point de vue là j'ai rarement été déçu du résultat. L'importance, il me semble, c'est d'avoir un projet, si on prend le projet *En terre, là-bas* il y avait une donnée au départ qu'on a respecté, c'était d'avoir du texte du début à la fin, on entend parler et là on a sorti du roman de William Faulkner les répliques ou les moments de narrations les plus

intéressants, c'était parfois des dialogues entre les personnages ou parfois c'était de la narration. Ce n'était pas la première fois qu'on faisait ça, on avait fait ça aussi pour la mise en scène de *La dame dans l'auto*, roman de Sébastien Japrisot, on avait fait un travail analogue. Mais dans *La dame dans l'auto* le texte était ponctuel alors que dans *En terre là bas* c'est comme une méditation à l'état constant que tu entends et il y avait la volonté d'avoir les oreilles nourries et le regard nourri en même temps par deux sources tellement distinctes que tu ne mélanges jamais les sources et que tu peux apprécier le synchronisme. Un parfait synchronisme du texte par rapport au mouvement, qui plus est un mouvement narratif, comme du 'lip-sync', comme quand les gens prétendent chanter mais là c'est du mouvement en même temps que la parole.

S.H. : Avez-vous fait des recherches sur la mise en scène du roman de Faulkner *Tandis que j'agonise* par Jean-Louis Barrault intitulé *Autour d'une mère* avant de mettre en scène *En terre, là-bas* ?

J.A. : Je n'ai pas fait de longues recherches mais j'ai lu sa mise en scène. Cependant, je l'ai su après avoir fait mon choix et c'est ça qui est étrange. Ce qui est étonnant par rapport à ça c'est qu'on a monté également *Le silence* de Nathalie Sarraute qui a été mis en scène également par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud. Mais ça c'est bizarre qu'Omnibus ait monté, sans le savoir, deux œuvres que Jean-Louis Barrault avait montées. En fait, j'en suis un peu le responsable parce que c'est quand même deux choix que j'ai fait.

S.H. : Et est-ce qu'il y a, pour vous, une écriture qui stimulerait davantage l'imaginaire corporel du mime qu'une autre ?

J.A. : Ça dépend de la sensibilité des artistes mais c'est sûr que, d'après moi, *Le silence* de Nathalie Sarraute n'a jamais été aussi bien monté que par Omnibus. Ça a l'air prétentieux de dire ça comme ça mais ce n'est pas grave (rires). Non, sinon je pense que ça dépend de ton projet, Sébastien Japrisot, un polar, on a choisi le plus compliqué de ses polars, *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. On l'a rencontré et il nous avait dit : vous auriez dû prendre par exemple *L'été meurtrier* qui est beaucoup plus simple, mais on a pris le plus compliqué mais c'était clair, le projet c'était de mettre au défi le mime d'illustrer le plus de lieux, de situations, d'accessoires possibles avec moins que rien. On n'avait qu'un plan incliné assez grand, très incliné puis on avait moins que rien. Puis là, c'était un peu de mettre le mime au défi d'illustrer comme on l'a fait d'ailleurs dans une autre pièce intitulée *Alberto d'Arrigo*.

S.H. : Et quelle a été votre approche du texte de Faulkner ? Est-ce que vous êtes d'abord passé par un travail à la table ou avez-vous directement abordé le texte physiquement (au travers d'improvisations, recherche des « voix de corps », la musicalité du texte, les structures rythmiques, mélodiques ont-elle été prises en compte) ?

J.A. : Ça m'étonnerait qu'il y ait eu du travail de table, sûrement moi à la table de travail à choisir mais sinon ça a été directement une mise en corps du texte. Il y a rarement, ... mettons que sur du Shakespeare, oui il va y avoir de la table, mais je le connais tellement maintenant Shakespeare que bon ça va ...

S.H. : Est-ce que pour vous la parole doit être extérieure aux acteurs corporels, proférée par des voix off comme dans *En terre, là-bas*, pour que le langage du corps du mime puisse conserver toute son intégrité ?

J.A. : Non, pour moi le mime pur n'est pas nécessairement une panacée, et puis ce n'est pas exclusif. Dans les occasions où il y avait une parole intégrée, parce que là on parle de *En terre, là-bas* mais il y a eu toute sorte d'expériences, dans *La dame dans l'auto* par exemple il y avait des moments de synchronisation mime et texte enregistré mais il y avait aussi des moments où le mime parlait et parfois à l'intérieur d'une même scène. Je me souviens de Denise Boulanger dans la scène d'une jeune fille qui tantôt répondait avec sa voix, tantôt mimait seulement alors que la voix venait d'une autre actrice et pour les spectateurs de ça, c'était vraiment une espèce de trompe l'oreille, un trompe l'œil étonnant, c'est très agréable à faire. On n'est vraiment pas sectaire, puis l'École non plus, c'est vraiment une école de création et les gens peuvent se servir du mime ; je n'ai rien contre le fait qu'on se serve du mime, ça ne nous enlève rien, on ne cache pas notre technique, notre enseignement. C'est bien si ça les inspire. S'il y a un petit mérite à Omnibus c'est d'avoir favorisé le travail de troupe et de compagnie.

S.H. : Est-ce que la collaboration avec un auteur comme pour *Le temps est au noir*, qui écrit au fur et à mesure de l'exploration physique, permet, selon vous, de mêler de manière plus harmonieuse et juste le langage du corps et de la parole ? Est-ce que cette écriture en étroite liaison avec l'exploration physique et scénique est inspirée des propos de Decroux ou de l'exemple de la collaboration entre Barrault et Claudel ?

Comment s'est déroulée cette collaboration avec Robert Claing ?

J.A. : Il y a eu trois expériences majeures avec Robert Claing. En fait, la première expérience *Le temps est au noir* c'est venu de notre compagnie amie *Le Nouveau Théâtre Expérimental* qui faisait l'expérience de confier un même texte à trois metteurs en scène différents. On avait le même texte de Robert Claing et c'est Omnibus qui a fait la première représentation. C'est comme ça qu'on a connu Robert mais la règle du jeu c'était qu'on disposait de 60 heures maximum de représentation et nous les mimes on sait que 60 heures c'est très peu alors on a choisi une équipe de mimes, on était 5 ou 6 et on s'est dit, comme on a très peu de répétitions, on ne répète pas du tout, on va seulement parler et on va se dire qu'est-ce qu'on peut faire en se le disant très bien parce qu'on se connaît très bien et on peut évaluer la faisabilité des choses et on ne répétait que des choses dont on se disait est-ce que c'est possible. On ne répétait donc rien et on a parlé pendant 55 heures et le premier spectacle n'avait jamais été répété. Bon, ça c'était le premier rapport avec Robert mais après ça il y a eu *La mort des rois* et *Alberto d'Arrigo* alors là, il était auteur en résidence et on lui avait d'abord commandé un conte *Alberto d'Arrigo* et là c'était assez intéressant. Robert nous a

regardé improviser beaucoup, il nous a lu des textes, puis éventuellement il a dit : bon, là, je cesse de vous regarder, j'écris mon texte et puis vous ferez ce que vous voudrez et il a écrit l'histoire d'un homme laid. Puis, quand il est arrivé avec son histoire et qu'il nous a lu ça, on lui a dit, un peu comme pour le remercier d'être parti de notre travail, on va faire tout ce que tu as écrit, on ne va pas se permettre d'éliminer des choses, on va tout mimer. Il y avait des choses compliquées, pas faciles à faire mais on trouvait des solutions à tout. C'était un peu comme pour *La dame dans l'auto*, c'était l'idée de mettre le mime au défi de ce qu'il peut faire. Il y avait très peu de texte et c'était enregistré, le peu de choses qu'on entendait c'était à travers une bande-son. Donc, ça c'était une relation très spécifique avec Robert. Puis ensuite on avait commandé à Robert une adaptation du *Roi Jean* de Shakespeare et on imaginait une production avec beaucoup d'interprètes et puis il est arrivé en disant il n'y a que Aliénor d'Aquitaine et Jean sans Terre qui m'intéressent, la relation de cette mère qui n'aime pas ce fils-là. Alors, je lui ai dit : « Écris et on verra » et puis il a écrit, ce n'est pas un dialogue, c'est des soliloques puis on s'est demandé qu'est ce qu'on va faire avec ça... Ça a été une œuvre très importante, du point de vue puriste, c'est l'œuvre la plus importante. Les deux mimes, c'était Francine Alepin et Jacques Enoil Le Blanc, on s'inspirait de ce dont parlait Aliénor d'Aquitaine et Jean sans Terre puis des grands thèmes de ça et puis on a choisi une dizaine de sujets comme la femme abusée, l'homme abusé, l'amour courtois, les travaux et les jours des femmes, les rites mortifères, toutes sortes de thèmes comme ça, une dizaine de thèmes et il y avait des acteurs qui parlaient, de grands acteurs, puis les deux mimes, Francine Alepin et Jacques Leblanc et tout ça était cousu par une musicienne qui jouait de la musique ancienne et là c'était vraiment une alternance de ce qu'on voit et de ce qu'on entend et c'est sur ce spectacle que j'ai eu les retours peut-être les plus intéressants dans le rapport texte et mime. C'est qu'on ne savait plus du texte, du mime, lequel avait inspiré l'autre, « est-ce que j'ai entendu ça avant de le voir ou est-ce que je l'ai vu avant de l'entendre », ça créait un trouble très créateur. Pas de succès, non, mais ce n'est pas grave, dans ma tête, jamais je n'ai d'amertume de salles vides, de salles désertes, c'est bizarre, aucune amertume. Pour moi ça a été fait, comme si ça ne pouvait pas être oublié même si peu de gens l'ont vu.

S.H. : Decroux chantait tout le temps pour accompagner le geste dans sa pédagogie. Est-ce que vous avez déjà expérimenté ce mariage sur scène ?

J.A. : Dans la pédagogie oui, tout le temps. Dans une œuvre, le chant... la musique oui,... Une des choses étranges, un des rapports, une des transversalités pourrait-on dire les plus audacieuses ça a été le mime par rapport à des œuvres peintes....

S.H. : Reste-t-il encore une approche du texte en lien avec le mime que vous n'avez pas encore explorée et que vous aimeriez explorer ?

J.A. : C'est certain que j'ai déjà exploré beaucoup d'approches différentes et il n'en reste plus beaucoup ou en tout cas moins. Mais, comme je l'ai dit tantôt, tout dépend du projet. Je dois dire que les créations me pèsent de plus en plus et j'ai le goût de recycler. C'est intéressant de voir aussi à quel point le mime est récupéré par les autres, cette sensibilité au corps...

APPENDICE C

ENTREVUE AVEC GRIT KRAUSSE DE LA COMPAGNIE ESCALE

S.H. : Une affirmation, qui représente pour beaucoup une définition de l'art du mime et qui est également le point de départ de mon questionnement, consiste à dire que le mime est un « art sans parole ». Est-ce qu'en rajoutant la parole on enlèverait, selon vous, ce qui fait la spécificité de cet art, ce qui le rend justement singulier ?

Grit Krausse : Ce n'est pas une question facile. Je pense effectivement que le mime est un art sans parole. Et si on rajoute de la parole, ça devient plutôt du théâtre.

S.H. : Est-ce que la démarche d'introduire la voix et le texte dans vos créations s'est faite suite à un constat d'insuffisance du mime, pour toucher un public plus large, ou était-ce une démarche artistique voulue, un terrain de recherche que vous vouliez explorer ?

G.K. : Nous avons choisi comme mots caractérisant le travail d'Escale : « Théâtre gestuel » ou « Théâtre en mouvement ». Dans plusieurs de nos spectacles, nous utilisons la parole en fonction du thème et de ce que nous voulons dire. Mais il y a eu aussi des spectacles sans paroles. Pour *Les mots derrière la vitre* nous avons vraiment envie de dire des choses et d'utiliser des textes d'auteurs contemporains. Nous avons pris ce travail comme l'occasion de faire une recherche sur un théâtre résolument physique avec du texte.

S.H. : Est-ce qu'il y a pour vous une écriture qui se prêterait plus qu'une autre et stimulerait davantage l'imaginaire de l'acteur corporel ?

G.K. : Je ne peux pas vraiment dire cela. Pour créer nos pièces, nous nous sommes inspirés de textes très différents : de contes, de pièces de théâtre, de romans, de littérature scientifique. Je pense que cela dépend vraiment de l'artiste et il me semble qu'il n'y a pas de règles.

S.H. : Quelle a été votre approche du texte en lien avec le mime ?

G.K. : La aussi nous avons fait des expériences différentes : il y a des pièces qui ont été créées en utilisant des impulsions et inspirations du texte. Nous en avons créé d'autres indépendamment puis nous avons cherché des textes adaptables à ces pièces après. Mais souvent nous nous inspirons pour créer des morceaux en mouvement d'un texte soit découvert quelque part, soit écrit par nous même. Pour *Façades* nous avons l'idée de

travailler en collaboration avec un auteur, et adapter le texte au fur et à mesure des répétitions, mais pour différentes raisons nous n'y sommes pas parvenus.

S.H. : Avez-vous des constats à faire suite à vos explorations sur l'impact, les effets de la présence du texte et de la voix sur le langage corporel du mime ? Est-ce que sa présence oblige le mime à réduire son langage corporel ou à le modifier ? Si oui, quelles sont les modifications que vous avez pu observer ?

G.K. : Peut-être la présence du texte permet aux mouvements d'être plus abstraits, à l'acteur, d'être plus libre. Il faut surtout trouver la bonne manière d'imbriquer texte et mouvement.

S.H. : Avez-vous pris en considération lors de vos explorations les propos d'Étienne Decroux sur le « mime vocal » ? Si oui, lesquels vous ont guidé et servi dans vos créations ?

Si ce n'est pas le cas, Étienne Decroux émettait l'hypothèse suivante : « Mais peut-on mélanger le mime et la parole ? Oui, lorsque tous deux sont pauvres, car alors l'un complète l'autre. » (Decroux, 1963, p. 49) Il mettait ainsi deux conditions à l'usage du texte. La première est que l'histoire ne peut-être écrite et conçue par « un écrivain qui est assis » (Pezin, 2003, p. 115). La deuxième est que celui-ci doit être un texte « pauvre » en opposition au texte « riche ». Est-ce que cette réflexion, cette notion de pauvreté du texte pour que le mime et la parole puissent coexister, trouve une résonance dans votre travail ?

G.K. : Je ne connais pas bien ce texte. Je pense que la théorie du texte « pauvre » pour le mime est juste. Là où nous avons le mieux réussi ce mariage, c'est dans des courtes pièces avec des textes effectivement assez pauvres, courts et avec une construction simple.

S.H. : Quelle est la manière dont la parole intervient lorsqu'elle accompagne une gestuelle (risque de la redondance ou de la plate illustration) ? Quelles sont les passerelles que vous avez pu créer pour que les deux formes (théâtre gestuel et théâtre parlé) se mêlent ?

G.K. : Nous avons fait plein d'essais très différents et plusieurs ont bien fonctionné. Parfois même la redondance peut exister, justement si la performance physique est assez impressionnante. Des fois nous avons utilisé la parole aussi non pas pour son contenu mais juste pour donner une image.

APPENDICE D

PROGRAMME DE JOSÉPHINA

L'École supérieure de théâtre de l'UQÀM présente :

Joséphina

de Sandrine Heyraud

Mémoire-création présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre

Studio-d'Essai Claude-Gauvreau

Les 5, 6 et 7 juin 2008

(Chaque représentation sera suivie d'un échange avec le public)

Dans son 1½, Alfredo est seul et pourtant accompagné.

« Voilà le mystère. Toute l'affaire est là-dedans. »

Au travers de jeux de mots et de gestes, d'ellipses et d'indices,
une absente omniprésente, Joséphina, occupe l'espace...

Que s'est-il passé trois mois plus tôt ?

Au fil des partitions physiques, à demi-mot et à demi-geste,
des fragments de vie et d'intimité sont dévoilés.

Quelle piste suivre ou croire ?

Empreintes gestuelles et traces sonores s'entremêlent,
cherchant à révéler le fin mot de l'histoire.

Équipe technique et artistique :

Mise en scène : Sandrine Heyraud

Avec la collaboration de : Sicaire Durieux

Interprétation : Sicaire Durieux et Sandrine Heyraud

Dramaturgie : Katya Montaignac

Décor : Karine Galameau

Son : Nancy Bussièrès

Création lumière : Frédérick Gravel

Direction de production : Anne-Frédérique Ménard

Textes:

« Un homme paisible », in *Plume* d'Henri Michaux

Extrait de la pièce *Le Somnambule* de Gao Xingjian

Extrait d'*Histoires d'hommes* de Xavier Durringer

Musiques :

- « Naila » de Lila Downs
- « Tiempo pa mi » de Amparanoia
- « La Llorona » de Chavela Vargas

Considérer le mouvement non comme une simple fonction du corps mais comme un développement de la pensée. De même, considérer la parole non comme un développement de la pensée mais comme une fonction du corps.

Paul Auster

Sujet de la recherche :

Si le mime est encore souvent perçu, de nos jours, comme un art muet s'exprimant uniquement dans une zone de silence, la plupart des compagnies aujourd'hui n'hésitent pas à utiliser la voix et la parole, déstabilisant ainsi l'essence prétendue du mime. Ce projet de recherche théorique et pratique est centré sur une dialectique possible entre la parole et la partition physique du mime. L'introduction de la parole amoindrit-elle l'impact ou annule-t-elle la raison d'être du langage corporel du mime ? Est-ce qu'en ajoutant la parole on enlève ce qui fait la spécificité de cet art, sa singularité ? Ce terrain de recherche, que certains ont cherché à explorer et que d'autres ont catégoriquement rejeté, a notamment divisé les approches des grands maîtres du mime tels Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq et Marcel Marceau.

C'est en investiguant ces frontières poreuses et indistinctes, mêlant la parole au mouvement, que nous avons étudié ce qui appartient plus particulièrement au mime, ce qui stimule sa dramaturgie gestuelle ou les images qu'il génère, avec l'idée que « l'on peut mesurer le plus justement la valeur des formes pures par la multitude des autres formes hybrides qu'elles peuvent engendrer »²². Il ne s'agit pas ici de défendre un territoire ou de protéger un savoir-faire en particulier mais d'explorer au contraire les espaces de création qui s'ouvrent lorsqu'il y a échange, dialogue ou encore prolongement.

Dans le cadre de cette recherche, écrire au fur et à mesure des explorations et sélectionner certains textes déjà rédigés mais en les modifiant en lien avec le travail du corps, semblait être la meilleure approche pour que mime et parole coexistent. Ce rapport à la fois dialectique et complémentaire entre texte et scène reprend l'idée d'Etienne Decroux d'un texte « pauvre » et d'une scène « riche »²³, si l'on veut bien entendre « pauvreté » au sens de « sobriété ». Decroux affirmait à ce sujet : « Tant que les pièces seront écrites avant d'être répétées, le texte dira trop de ce qu'il convient d'exprimer pour que diction et mime puissent aux côtés du texte se produire en art étendu. »²⁴

²² Philip Wickham, « Mime et théâtre en symbiose », *Jeu*, n° 90, mars 1999, p. 48.

²³ Eugenio Barba, *L'Énergie qui danse - L'art secret de l'acteur*, Trad. de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Lectoure : Bouffonneries, 1995, p. 223.

²⁴ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris : Gallimard, 1963, p. 54.

Des glissements de modes, du quotidien au poétique en passant par l'illustration et l'abstraction, ont été effectués afin d'expérimenter diverses approches du corps en lien avec le texte, tout en essayant que cette mise à l'épreuve reste sous-jacente aux images proposées. Si le geste peut prendre vie dans les sonorités du texte ou dans les images qu'il offre à voir, il peut aussi prendre vie dans le sens qui se dégage des mots. L'objectif principal a été d'instaurer une dialectique qui préserve l'aspect visuel et corporel du mime pour que celui-ci demeure au cœur de notre proposition artistique.

Formés à l'Ecole Marcel Marceau de Paris puis au travers de nombreux stages avec des disciples d'Etienne Decroux et de Jacques Lecoq, Sicaire Durieux et Sandrine Heyraud créent leur compagnie en 2004. Celle-ci a pour but de promouvoir les arts du mime sous toutes ses formes (spectacles, stages, conférences). Ils poursuivent parallèlement des études universitaires (Sandrine à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, à l'Université de Bologne en Italie, puis à l'UQÀM, Sicaire à l'Université de Montpellier 3, à l'Université de Paris 8 et actuellement au Doctorat en études et pratiques des arts à l'UQÀM).

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE

Direction de l'École : Josette Féral

Direction de l'unité de programmes de deuxième cycle : Marthes Adam

Direction de l'unité de programmes de premier cycle : Alain Fournier

Direction artistique : Larry Tremblay

Remerciements :

À Francine Alepin, aussi précise dans le geste que précieuse à la direction de ce projet ; à Katya, dramaturge et colocataire préférée, unique et irremplaçable, que ce soit dans l'une ou l'autre fonction ; à Anne-Frédérique, Karine, Nancy et Fred pour leur générosité et leur aide à la création ; à Joseph pour l'affiche et le programme ainsi que pour son soutien et son amitié « ktiiir » ; à tous ceux qui sont loin mais qui nous accompagnent et nous encouragent (nos parents et frères et sœurs : Fanny, Christine, Justine, Fabien et Cédric, ainsi que nos amies Anréa et Alana en particulier) ; à Frédéric Maurin pour son appui et ses encouragements durant mon parcours à la maîtrise ; à Andrée Martin et Larry Tremblay pour avoir accepté d'évaluer ce mémoire ; à Edwige, aux Sœurs Schmutt (Élodie et Séverine Lombardo), à Christian et à tous ceux qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce projet. Merci par-dessus tout à Sicaire, aux côtés de qui chaque expérience se révèle une surprenante et douce aventure partagée.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma maman et mon frère d'avoir fait le voyage pour cette occasion et pour tout ce qu'ils m'inspirent.

RÉFÉRENCES

- Alepin, Francine. 1999. « Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la formation de l'acteur ». Mémoire de maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal. 134 p.
- Artaud, Antonin. 1964 (1938). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard. 227 p.
- Aslan, Odette (dir. publ.). 2003. *Le corps en jeu*. Paris : CNRS Éditions. 421 p.
- _____. (dir. publ.). 2005. *L'acteur au XXe siècle : éthique et technique*. 2^e éd. rev. et augm. Vic-la-Gardiole (France) : l'Entretemps. 490 p.
- Badir, Sémir, et Herman Parret (dir. publ.). 2001. *Puissances de la voix : Corps sentant, corde sensible*. NAS (Nouveaux Actes Sémiotiques). Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 256 p.
- Barba, Eugenio, et Nicola Savarese. 1995. *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'italien par Eliane Deschamps-Pria. Lectoure : Bouffoneries. 271 p.
- Barrault, Jean-Louis. 1957. « De l'art du geste », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, vingtième cahier (octobre). Paris : René Julliard.
- _____. 1959. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion. 282 p.
- _____. 1972. *Souvenirs pour demain*. Paris : Seuil. 381 p.
- _____. 1984. *Saisir le présent*. Paris : R. Laffont. 233 p.
- _____. 1987. « Entretien avec Jean-Louis Barrault ». In *Le théâtre du geste*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p. 67-71. Paris : Bordas.
- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris : Seuil. 275 p.
- _____. 1982. *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*. Paris : Seuil. 282 p.
- Benhaïm, Guy. 2003. « Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 241-268. St-Jean de Védas : L'Entretemps.
- Bernard, Michel. 1976. *L'expressivité du corps*. Paris : J. P. Delarge. 417 p.

- _____. 2001. *De la création chorégraphique*. Pantin (France) : Centre National de la Danse. 270 p.
- Bertrand, Monique, et Mathilde Dumont. 1976. *Dynamique de la création : le mot et l'expression corporelle par Pinok et Matho*. Paris : J. Vrin. 168 p.
- Boisseau, Rosita. 2003. *Philippe Decouflé*. Paris : Textuel. 167 p.
- Bonduelle, Etienne. 2007. « État des lieux du mime en France ». *Lettre d'information du Centre National du Mime*, no 35 (décembre), p. 1.
- Bonté, Patrick. 2002. « Ni sentiment ni séduction : vers un art vénéneux ». In *Rencontres et décalages*, sous la dir. de Nicole Mossoux et Patrick Bonté, p. 11-15. Bruxelles : La lettre volée.
- _____. 2002. « Problématique de la narration ». In *Rencontres et décalages*, sous la dir. de Nicole Mossoux et Patrick Bonté, p. 21-23. Bruxelles : La lettre volée.
- Carton De Grammont Lara, Nurion. 2007. « Le "geste esthétique" dans le domaine de l'art : étude sur l'expression corporelle dans la peinture gestuelle, le mime et la danse contemporaine ». Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal. 122 p.
- Claudé, Paul. 1966. *Mes idées sur le théâtre*. Paris : Gallimard. 254 p.
- Decroux, Étienne. 1994. *Paroles sur le mime*. 2^e éd. rev. et augm. Paris : Librairie théâtrale. 206, p.
- _____. 2003. « Les dits d'Étienne Decroux ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 55-142. St-Jean de Védas : L'Entretemps.
- De Marinis, Marco. 2001. « La véritable place d'Étienne Decroux dans le théâtre du XX^e siècle ». In *Les Chemins de l'acteur*, sous la dir. de Josette Féral, p. 179-203. Montréal : Québec Amérique.
- _____. 2003. « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 269-284. St-Jean de Védas : L'Entretemps.
- Delarue, Maurice. 1946-1947. « Jean-Louis Barrault mime retrouvé ». *Signes*, no 4. p. 69-72.
- Delbée, Anne. 1987. « Le mime de la plume ». In *Le théâtre du geste*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p. 130-133. Paris : Bordas.
- Deleuze, Gilles. 1984. *Francis Bacon : logique de la sensation*. T. 1 de *La vue, le texte*. Paris : La Différence. 112 p.

- Dennis, Anne. 1994. *The articulate body: the physical training of the actor*. New York : Drama Book. 208 p.
- Dorcy, Jean. *J'aime la mime*. Paris : Éditions Denoël. s.d.
- Duncan, Isadora. 1987. « Les débuts d'Isadora Duncan dans la pantomime ». In *Le théâtre du geste*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p. 52. Paris : Bordas.
- Durringer, Xavier. 2003. *Histoires d'Hommes*. Paris : Éditions théâtrales. 71 p.
- Febvre, Michèle. 1987. *La Danse au défi*. Montréal : Parachute. 191 p.
- _____. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron. 163 p.
- Féral, Josette. 2001. *Les chemins de l'acteur*. Montréal : Québec/Amérique. 310 p.
- _____. (dir. publ.). 2003. *L'école du jeu : Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps. 372 p.
- Fónagy, Ivan. 1979. *La métaphore en phonétique*. Montréal : M. Didier. 220 p.
- _____. 1983. *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot. 346 p.
- Gélinas, Aline. 1983. « Quelques nouvelles certitudes : le festival international de mime – Montréal ». *Revue de théâtre : Jeu*, no 29, p. 18-25.
- _____. 1985. « Les traces du devenir ». *Revue de théâtre : Jeu*, no 136, p. 122-125.
- _____. 1993. « Danse Mime ». *Nouvelles de danse*, no 17 (octobre), p. 30-33. Bruxelles : Contredanse.
- _____. 1997. « Création mimographique ». Mémoire de maîtrise en danse, Montréal, Université du Québec à Montréal. 57 p.
- Hamon-Siréjols, Christine, et Anne Surgers (dir. publ.). 2003. *Espace sonore, espace visuel*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 370 p.
- Heggen, Claire. 2003. « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus-Christ ? ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 421- 430. St-Jean-de-Védas : L'Entretemps.
- Ineke Austen. 1999. « L'identité du mime aux Pays-Bas ». *Théâtre/Public*, no 147. p. 26-28.
- Laban, Rudolf. 2003. In *L'école du jeu : Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, sous la dir. de Josette Féral, p. 169. St-Jean-de-Védas : L'Entretemps.

- Leabhart, Thomas. 1989. *Mime and post-modern mime*. New York: St. Martin's Press. 157 p.
- Lecoq, Jacques (dir. publ.). 1987. *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs*. Paris : Bordas. 152 p.
- _____. 1997. *Le corps poétique*. Arles : Actes Sud. 170 p.
- Lorelle, Yves. 1974. *L'expression corporelle : du mime sacré au mime de théâtre*. Paris : La Renaissance du Livre. 146 p.
- _____. 2003. *Le corps, les rites et la scène : des origines au XXème siècle*. Paris : Amandier. 387 p.
- _____. 2007. *Dullin-Barrault : l'éducation dramatique en mouvement*. Paris : Amandier. 233 p.
- Marc, Yves. 1999. « Un réseau, des événements... une philosophie ? ». *Théâtre Public*, no 147 (mai-juin), p. 5-9.
- _____. 2003. « Étienne Decroux : Maître de mouvement ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 443-452. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. 531 p.
- Michaux, Henri. 2005 (1963). *Plume, précédé de Lointain intérieur*. Nouv. éd. rév. Paris : Gallimard. 224 p.
- Mnouchkine, Arianne. 1987. « Entretien avec Ariane Mnouchkine ». In *Le théâtre du geste*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p. 127-130. Paris : Bordas.
- Morris, Desmond. 1978. *La clé des gestes*. Trad. de l'anglais par Yvonne Dubois et Yolande Mauvais. Paris : B. Grasset. 320 p.
- Mossoux, Nicole et Patrick Bonté (dir. publ.). 2002. *Rencontres et décalages*. Bruxelles : Lettre volée. 109 p.
- Oida, Yoshi. 1992. *L'Acteur flottant*. Trad. de l'anglais par Martine Millon. Arles : Actes Sud. 220 p.
- _____. 1998. *L'acteur invisible*. Trad. de l'anglais par Isabelle Famchon. Arles : Actes Sud. 180 p.
- Pavis, Patrice. 1985. *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*. 2^e éd. rev. augm. Lille : Presses Universitaires de Lille. 340 p.

- _____. 1996. *L'analyse des spectacles*. Paris : F. Nathan. 319 p.
- _____. 2003. « Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au Théâtre du Mouvement ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 291-305. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.
- Perret, Jean. 1987. « Étienne Decroux, maître de mime ». In *Le théâtre du geste*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p. 65-67. Paris : Bordas.
- Pinaud, Nicole. 2003. « Le Minotaure ». In *Étienne Decroux : mime corporel*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 497-516. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.
- Ricoeur, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil. 413 p.
- Ruffini, Franco. 1995. « Civilisation du texte et civilisation de la scène ». In *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, sous la dir. d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, trad. de l'italien par Eliane Deschamps, p. 222-227. Lectoure : Bouffoneries.
- Smolders, Olivier. 2002. « La calligraphie des silences ». In *Rencontres et décalages*, sous la dir. de Nicole Moussoux et Patrick Bonté, p. 79-81. Bruxelles : La lettre volée.
- Tremblay, Larry. 1993. *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac. 135 p.
- Virmaux, Odette et Alain Virmaux. 1980. *Artaud Vivant*. Paris : Oswald. 347 p.
- Weiss, William. 1977. « Le mime au Québec ». *Revue de théâtre : Jeu*, no 6 (automne-hiver). p. 16-37.
- Wickham, Philip. 1999. « Mime et théâtre en symbiose ». *Revue de théâtre : Jeu*, no 90 (mars), p. 44-48.
- Xingjian, Gao. 2000 (1995). *Le somnambule*. Carnières (Belgique) : Lansman. 53 p.

Entrevues :

- Durieux, Sicaire. Rencontre avec Étienne Bonduelle, à Avignon, le 20 juillet 2007.
- Durieux, Sicaire. Rencontre avec Joseph Seeling, à Périgueux, le 1 août 2007.
- Durieux, Sicaire. Rencontre avec Thierry Voisin, à Périgueux, le 2 août 2007.

Durieux, Sicaire. Rencontre avec Grit Krausse et Hugues Hollenstein, à Périgueux, le 3 Août 2007.

Durieux, Sicaire. Rencontre avec Paola Rizza, à Buenos Aires, le 25 octobre 2007.

Heyraud, Sandrine. Rencontre avec Jean Asselin, à Montréal, en Avril 2007.

Heyraud, Sandrine. Entrevue réalisée par voie électronique avec Grit Krausse, en Mars 2008.

Œuvres scéniques :

Compagnie Omnibus. 1986. *Le temps est au noir*. Prod. Omnibus. Montréal : Fonds Omnibus. DVD 1 : 49 min 53 s, DVD 2 : 28 min 48 s, son, couleur.

_____. 1989. *Alberto d'Arrigo*. Prod. Omnibus. Montréal : Fonds Omnibus. DVD 1 : 57 min, DVD 2 : 45 min, son, couleur.

_____. 1991. *La flèche et le cœur*. Prod. Omnibus. Montréal : Fonds Omnibus. DVD, 53 min, son, couleur.

_____. 1998. *En Terre, là-bas*. Prod. Omnibus. Montréal : Fonds Omnibus. DVD (parties 1-2), 01h 56 min, son, couleur.